

MAAILMA JA KUVA

—

valmistautumista institutionaalista esityskäytäntöä vasten

Sanni Priha
Taiteen maisterin opinnäyte
Dokumentaarinen elokuva
Elokuva taiteen ja lavastustaiteen laitos
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Aalto-yliopisto
27.10.2017

Tekijä Sanni Priha

Työn nimi Maailma ja kuva – valmistautumista institutionaalista esityskäytäntöä vasten

Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Dokumentaarinen elokuvaohjaus

Vuosi 2017

Sivumäärä 64

Kieli suomi

Tiivistelmä

Tämä taiteellinen tutkimus pohti elokuvan institutionaalisuutta, sen kytkeytymistä uutiskerrontaan ja niiden yhdessä tuottamaa narratiivia. Yhdessä opinnäytetyön taiteellisen osan, dokumentaarisen elokuvan *Prime Time Rage / Puoli yhdeksän raivo*, kanssa tutkimus muodostaa Sanni Prihan maisterin opinnäytteen. *Prime Time Rage* tarkasteli televisio-uutisten tuottamaa maailmankuvaa ja sen vastaanottamista.

Tutkielma analysoi elokuvainstituution rakenteita ja rakentumista. Tausta-ajatuksena oli elokuvaohjaajan pohdinta siitä, millaisia eettisiä ratkaisuja toimiminen osana elokuvateollisuutta edellyttää. Tekijä pohti ristiriitaista suhdettaan elokuvainstituution rakenteisiin ja etsi keinoja asemoida tekijyytensä suhteessa elokuvainstituutioon.

Tutkimuksen keskeisiä käsitteitä olivat 'totuuden jälkeinen', 'konflikti', 'polarisaatio' ja 'kuvien kiertokulku'. Tutkimuksen lähtökohtana oli näiden käsitteiden tarkastelu ja metodina työpäiväkirja, taiteellinen työskentely ja esseistinen kirjoittaminen. Tutkimusaineisto muodostui kysymyksenasettelun pohjalta ja koostui taidehistoriaa, elokuvahistoriaa ja -teoriaa, uutisten historiaa, mediatutkimusta, poliittista filosofiaa ja tekijälähtöistä teoriaa käsittelevistä kirjallisista lähteistä. Tutkimusaineistoon kuului esimerkkejä elokuvahistoriasta ja nykyelokuvasta.

Esseistinen tutkimus avaa ajattelua taiteellisen työn prosesseissa. Kirjoitus artikuloi taiteellisen tutkimuksen kysymyksiä sekä problematiikkaa, jota poliittisten kysymysten taiteellinen käsittely sisältää. Tutkimus esittää erilaisia psykofyysisiä harjoitteita ja ajatusharjoituksia, joiden kautta on mahdollista hahmottaa oman elokuvallisen ajattelun rakenteita ja itsensä asemointia. Taiteellinen tutkimus osallistuu taideteoreettisiin keskusteluihin posthumanismista ja mediaalisuudesta sekä ajankohtaiseen keskusteluun uutisinstituution vaikutuksesta yhteiskunnalliseen keskusteluun. Tutkimus koskettaa kaikkia, ja erityisesti elokuvateollisuuden osana toimivia.

Avainsanat instituutio, uutiset, elokuvateollisuus, totuuden jälkeinen, konflikti, polarisaatio ja kuvien kiertokulku

Tekijä Sanni Priha

Työn nimi The World and Image – Preparation Against the Institutional Representation

Laitos Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Dokumentaarinen elokuvaohjaus

Vuosi 2017**Sivumäärä** 64**Kieli** suomi

Abstract

The research focused on the institutional mode of representation in cinema, its connection to news coverage, and the narrative they together produce. Along with the artistic part of the thesis, a documentary film called "Prime Time Rage", the study forms a master's thesis for Sanni Priha. "Prime Time Rage" examined the worldview produced by television news and the news spectatorship.

The thesis analysed the formation and the structures of the institutional mode of representation. The question was, what kind of ethical problems one should consider as a worker within the film industry. The study pondered the author's controversial relationship with the film industry and sought ways sought ways how it would be possible for a filmmaker to position oneself in relation to it.

The main concepts of the study were 'post-truth', 'conflict', 'polarization' and 'circulation of images'. The starting point for this study was the examination of these concepts by way of working journal, artistic work and essay writing. The scope of the literary research material, based on the research topic, varied from sources dealing with art history, film history, film theory and history of news, media research, political philosophy as well as fiction. The research material included film examples both historical and contemporary.

This essayistic research opens up the thinking in the processes of artistic work. The text articulates the questions of the artistic research and the problematic aspects of the artistic handling of political issues. The study presents various psycho-physical exercises and thought exercises through which one can recognise the structures of one's own film-based thinking and self-positioning. This artistic research takes part in theoretical discussions within contemporary art on posthumanism and media, as well as on topical discussion on the impact of the news institution on the social debate. The study affects everyone, especially those working in the movie industry.

Key words: institution, news, film industry, post-truth, conflict, polarization and circulation of images

SISÄLLYSLUETTELO

JOHDANTO	5
MOTIIVI	7
INSTITUTIONAALINEN	
IMR – Toden kriisi(ni) – Vastustamisesta	12
MAAILMAN KUVA	
Maailma – Kuva –	
Maailmankuvan kuvaamisesta – Harjoite nro: 1	26
PUOLI YHDEKSÄN RAIVO	
Itäsatu – Metodi –	
Kyseenalaistamisen kyseenalaistamisesta	33
KUVIEN TIEDOSTAMATON KIERTOKULKU	
Harjoite no. 2	45
TOIVON TUOLLA PUOLEN	53
HETKI UNELMOINNILLE	
Muistiinpanoja – Harjoite no. 3	54
YHTEENVETO	61
LÄHTEET	62

JOHDANTO

Elokuvasta tuli valmis, luulen niin. Mutta se voi vielä muuttua, kaikki voi aina muuttua. PRIME TIME RAGE tai PUOLI YHDEKSÄN RAIVO on elokuvan nimi. Se kannattaa muistaa, kun jatkat lukemista. Elokuvan työryhmään kuuluvat lisäksi Martti Tervo, Inka Lahti ja Jarkko Kela. Kun puhun elokuvasta, puhun meidän elokuvastamme.

Tästä kirjoituksesta ei tullut valmista, tiedän sen, eikä siitä voisi valmista tullakaan. Kirjoitus on kytenyt yhdeksän vuotta ja kirjoitin sitä yhdeksän viikkoa. Luulin, että se olisi ollut vaikeaa, mutta kun aloitin, siitä ei ollut tulla loppua. Esitän nyt ajatuksiani niin kuin ne tänä syksynä ovat minua asuttaneet ja miten ne ovat lauseina sormieni päistä ulos putkahdelleet.

Elokuva, johon kirjoitus kytkeytyy, on uutisinstituution kritiikki. Kirjoitus, johon elokuva kytkeytyy, on institutionaalisen elokuvan kritiikki. Ei ensimmäistä ilman toista. Elokuva kertoo tästä hetkestä, nuoruudesta, sotakuvista ja kaupankäynnistä. Se kertoo myös ihmisen ja uutisen, elokuvan ja ihmisen, uutisen ja elokuvan toinen toisiinsa kytkeytymisistä. Tämä kirjoitus kertoo elokuvan ajattelusta, uutisten katsomisesta, maailmankaikkeudesta, raivosta ja myötätunnosta.

Uutisinstituutiota käsittelevän elokuvan tekemisen myötä olen tullut elokuvainstituutiota käsittelevän teorian äärelle. Elokuvan institutionaalisuuden käsitteleminen oli matka historiaan Noël Burchin johdattamana, matka institutionaalisen representaation käytännön muotoutumiseen, 1900-luvun taitteeseen. Aby Warburgh vei minut antiikkiin ja renessanssiin pohtimaan kuvien alitajuista kiertokulkua. Taiteilija-ateljee -kurssilla (6.10.2016) Philip Hoffman esitteli minulle Marshall McLuhanin, joka 60-luvulla havaitsi elokuvallisen mediumin yhteyden ruumiillisuuteen, siihen kuinka erilaiset mediat jatkavat ruumiimme aistisia ulottuvuuksia. Nykyteoreetikoiden Hito Steyerlin ja Jonathan Bellerin mukana

laskeuduin taas nykytodellisuuteen, jossa elokuvasta on tullut sosiaalisen vuorovaikutuksemme kehys.

Asia josta kirjoitan, on ajankohtainen, sitä se on ollut jo sata vuotta. Se koskettaa kaikkia, mutta erityisesti kaikkia elokuvateollisuuden osana olevia elokuvantekijöitä, vaivasivatpa he sillä itseään tai eivät. Kyse on ajatuslinjojen polarisoitumisesta ja elokuvateollisuuden osallisuudesta tuohon polarisaation voimakkaaseen esiinnousuun viimeisten kymmenen tai kahdenkymmenen vuoden aikana.

Olen ollut elokuvakoulussa yhdeksän vuotta. Tämä instituutio on ehtinyt muovata minusta uudenlaisen, jonkun muun kuin tänne tullessani. Ajatteluni on instituution muovaamaa – annetaan sen rönkyillä vapaasti ja pakottamatta.

Eräänlaisena heijastelupintana vierellä kulkee Toisissa tiloissa -esitystaiteen kollektiivin esitykset ja harjoitteet. Olen ollut ryhmän jäsen vuodesta 2013 ja toimijuuteni ryhmässä on vaikuttanut minuun niin ihmisenä kuin elokuvantekijänäkin.

Metodina niin elokuvassa kuin tässä kirjoituksessakin on ollut ajatuksen liikuttaminen. Lähdin liikkeelle elokuvaan ja tekijäpositiooni liittyvistä olennaisimmista, jatkuvasti toistuvista sanoista ja kuvista. Keräsin massaa niiden ympärille, kunnes sanat ja kuvat yhdistyivät ja muodostivat osia. Katsoin muistiinpanoja, tein harjoitteita, tarkastelin teoreettisia näkökulmia ja puhuin elokuvan tekemisestä yhdessä elokuvan työryhmän kanssa. Ei ollut valmista suunnitelmaa, missään vaiheessa. Nyt voin sen jakaa.

All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered. The medium is the message. Any understanding of social and cultural change is impossible without a knowledge of the way media work as environments.

Marshall McLuhan 1967 (McLuhan 2001, 26)

MOTIIVI

Ottamatta lukuun niitä taloudellisia seikkoja, joilta osin valmistuminen tulee parantamaan elämänlaatuani, minun täytyy vielä kerran selvittää itselleni, ennen kuin alan tähän työhön mihin minua on koulutettu ja mihin itse itseäni olen valmistanut (kohta puolet elämästäni), millaisia huonoja ja hyviä puolia elokuvan olemassa oloon, elokuvan tekemiseen ja niiden katsomiseen liittyy. En toisaalta jaksaisi, olen laiska enkä viitsisi, haluaisin jo nauttia työn hedelmistä, tehdä töitä ja elää elämääni. Mutta heti kun palaan elokuvan tekemisen pariin, on jokainen päätös ajateltava ja artikuloitava tavalla tai toisella itselleni, alkaen kysymyksestä, miksi tehdä elokuva?

Edellisessä opinnäytetyössä murheenani oli kysymys olemassaolon motiivista: mikä minua liikuttaa, mikä saa elämään elämää - hedonistiset hyvänolon tunteet eli epsteinlainen ohikiitävä hetki, vai pitkän aikavälin elämän kehityskulun mukaiset kasvua merkkäavat kohdat, elämänmittainen oppiminen. Liikahdus mainituista pohdinnoista merkkasi uutta alkua olemisen tavassani, siirtymäriittiä elämän vaiheesta toiseen ja tietoista suuntautumista elokuvallisessa ajattelussa pois päin aikaisemmasta. Siirtymistä kohti jotain mitä koin vastustavani - kohti poliittista elokuvaa.

Syitä oli muutama: olin saanut tarpeekseni omissa kokemuksissa märehimisestä ja halusin nähdä asioita 'toisin', toisen kannalta ja toisissa tiloissa. Halusin myös suunnata katseen kohti sitä, joka alun perin oli synnyttänyt kipinän ja haaveen elokuvan tekemisestä – kohti poliittista elokuvaa. Halusin suunnata kohti sitä, mikä tuntui vaikealta, mutta myös merkittävältä: maailman kohtaaminen ja sen

elokuvallinen esittäminen, representaatio. Olin toistaiseksi pysynyt turvallisilla vesillä representaation kohteen ollessa vain omissa subjektiivisissa kokemuksissa: sellaisesta ei tarvitse kokea huonoa omaatuntoa. Kukaan ei koskaan sano, että tuo on epäkorrektia, kulttuurista omimista, väärän ideologian mukaista, toista alentavaa, eettisesti epäilyttävää. Toisaalta, oma vaikutuksensa oli maailmankin mittakaavassa suurella liikehdinnällä, mikä tuli näkyväksi samoihin aikoihin. Kolmas vaikutin oli professori Susanna Helken vaatimus poliittisesta elokuvasta – koska vain harvoilla meistä on omassa elämässämme oikeasti todella mielenkiintoisia aineksia omaelämäkerralliseen elokuvaan, oli hänen mottonsa.

Mutta se mikä vaatimuksessa poliittisesta elokuvassa hankasi omaa elokuva-ajatteluaani vastaan, oli sen outo, jopa kammottava asenne maailmaa kohtaan. Ikään kuin maailma rakentuisi ongelmista, jotka dokumenttielokuva lääkärin tavoin tutkimalla ja diagnosoimalla voisi parantaa. Aivan kuin sensaatiomaisia kohteita ympäri maailmaa bongaamalla, tarkkailemalla tai vetävän tarinan niistä rakentamalla ja festareja kiertämällä dokumentaristi voisi olla jotenkin hyödyksi kenellekään muulle kuin itselleen. Samaan aikaan yksinkertaisten, kaavamaisten, tekijäkeskeisten 'poliittisten' dokkarien vaatimus ja määrä tuntui ylittävän kaiken tarpeen ja kysynnän. Oli vaikea nähdä, miten sellaista, yhteiskunnallisesti merkittäväksi sanomaksi naamioitua tekijän tuotteistamista enää tarvittiin lisää.

Kyynisyys elokuvan tekijöiden motiiveja kohtaan sotki pahasti tavoitettani kääntää katsetta itsen ulkopuolelle. Vaikeaa oli elokuvan syyn¹ näkeminen ja siihen tarttuminen.

Jossain takaraivossa ääni vaivihkaa voimistuu. Piinaamiseen asti se valittaa, kun joku katsotussa elokuvassa on tavanomaista, ennalta arvattavaa, säännönmukaista, normatiivista, markkinoivaa, muodikasta, toistuvaa, maskuliinista, väkivaltaista, tissien kuvaamista, myötähäpeällistä seksiä – lista on pitkä. Syyttävä ääni valittaa heitellen sanoja ja käsitteitä kuten valtavirta, sosiaaliporno, rahoittajan vaateesta, länsimainen, kapitalistinen, hegemoniallinen, imperialistinen, kolonialistinen,

¹ Syy: ajattelun väline. Elokuvassa voi ajatella ja se on mitä mainioin keino välittää ajatusta ja sen rakentumista. Se on puheenvoro. Toive on, että joku kuulee, näkee ja vastaa, mutta vaikka niin ei kävisi, onnistuessaan tekijä on pystynyt artikuloimaan ja kuljettamaan ajatuksen itselleen riittävällä tarkkuudella yhdestä pisteestä toiseen.

valkoinen, hetero, mies, toiseuttava, alentava, rasistinen, problemaattinen, polarisoiva, arvottava, rakenteellinen maailmankuva, institutionaalinen – lista on pitkä. Rakkaus elokuvaan on kadonnut, ja tilalle on tullut vastenmielisyyttä elokuvaa kohtaan. Syy – tiedostamisen nouseminen sydämen tasolta päälle yläpuolelle.

Läpi maisterivaiheen opintojeni on tuntunut kuin olisin tarkoitushakuisesti asettunut vastakarvaan sitä vastaan mitä opiskelen, sitä vastaan mitä teen. Yliopistoani, työnantajaani, jopa elokuvaani olen alkanut pitää epäilyttävänä. On epäedullista kulkea vastahankaan. Jokin on mennyt pieleen, en osaa askelmerkkejä. Minua riivaa auktoriteetin pelko tosi elämässä. En uskalla kävellä edes punaisia päin. Siksi käyn poikkiteloin, kun minulle esitetään sääntöjä elokuvan ja taiteen tekemiseen liittyen. Tarve epäsynkroniaan lain soinnin kanssa ilmaisee itsensä elokuvan tekemisessä ja siihen liittyvien lainalaisuuksien vastustamisessa. Teen tehtävän suorittamisen itselleni tietoisesti hankalammaksi kuin mitä se voisi olla, jos vain antaisin lain rytmin soida vapaasti lävitseni.

Poikkiteloin asettumisessa on kyse muustakin kuin auktoriteetin vastustamisesta. Epäilen, että olen valmistumassa teollisuuden alalle, jonka toimintaperiaatteet koen etukäteen kyseenalaisina. Valmistun koulusta, joka tuottaa ”ammattilaisia” teollisuuden alalle, jonka käytäntöjä ja eettisiä arvoja kohtaan tunnen epäluuloja. On siis hahmotettava itselleni elokuvan tekijänä sen instituution rakenteet, jossa jo toimin ja tulen vastaisuudessakin mitä ilmeisemmin toimimaan. Jos pidän elokuvateollisuutta eettisesti arveluttavana, mitkä ovat ne syyt, joiden vuoksi haluan toimia sen osana? Jos sellaisia syitä on ja mikäli ne ovat riittävän perusteelliset, on mietittävä ensinnäkin, onko minulla tekijänä joitakin reunaehtoja teollisuuden alalla toimimiseen, ja jos on, niin mitä. Toisaalta on syytä miettiä, ovatko pelkoni mentaalisia, mielikuvituksellisia tai niin mitättömiä, ettei niistä oikeasti tarvitsisi edes olla huolissaan. Voihan olla, että olen ihan vaan kuvitellut mörön jota ei oikeasti ole edes olemassakaan. Ainakaan ympärilläni ei vaikuta olevan kovin monia asiasta huolestuneita. Motiivini kirjoittamiselle on sanallistaa ja perustella itselleni näkemys, jonka mukaan olisi oikein toimia elokuvateollisuuden osana. Elokuvateollisuudella viitataan lakisääteiseen, Suomen opetusministeriön alaiseen ammattimaiseen toimintaan, jonka täytäntöönpanosta vastaa ensisijaisesti Suomen elokuvasäätiö.

Juuri nyt kun kirjoitan tätä tekstiä, lopputyön toinen puolisko, elokuva, on ollut tauolla. Kirjoitan siitä asemasta käsin, jossa elokuva on niin pitkällä, ettei peruuttaminen ole enää järkevää, mutta jossa elokuvan loppuunsaattamisen mielekkyysskin on kyseenalaistettuna. Käyn näiden sanojen, lauseiden ja sivujen aikana oikeutta itseni kanssa – välillä toisista mittaa ottaen – siitä, mitä perusteita elokuvan tekemiselle yleensä, ja työn alla olevan opinnäyte-elokuvan loppuunsaattamiselle erityisesti on tänä vuonna 2017.

Jotta lukija voi ymmärtää kysymyksen asettelun perustavanlaatuisuuden, elokuvan tekemisen ja olemassa olemisen mielekkyyden välistä liitosta koskevan pohdintani, on hyvä palata taiteen kandidaatin opinnäytetyössä kehitlemiini ajatuksiin olemassaolon tunteesta, askelmerkkien seuraamisesta, vapaudesta, sekä ajattelun jakamisesta osana taiteellista prosessia.

On käynyt selväksi, että elokuvan tekemiseen ja siihen kytköksissä olevan 'alan' piirissä toimimiseen mielessäni liittyy jatkuvaa vastaan hangoittelun ja myötäilyä välistä liikehdintää. Lainalaisuuksien seuraaminen ja vastustaminen on kuin tanssia koreografin antamien askelmerkkien mukaisesti. Pidän siitä, mutta vastustan sitä koska en voi yhtä aikaa toteuttaa omaa ja toisen tahtoa. Mitä selkeämpi lain sointi ruumissa, sitä helpompaa tanssi on.

Vastustan sitä, että ulkoa käsin annettujen askelmerkkien sisäistäminen vie itseltä toimijuuden. Vastustaminen syntyy tietoisuudesta, ettei pyrkimys sisäiseen lain sointiin ulkoisen maailman kanssa ehkä ole moraalisesti, ekologisesti tai oikeuden, tasa-arvon ja kaikkia koskevan myötätunnon kannalta se paras ja kestävin vaihtoehto. Kirjassaan *Seutu joka ei ole paikka* Eetu Viren ja Jussi Vähämäki (2015) kehittelevät ajatusta kielellisen työntekijän toimintamahdollisuuksista kapitalismin globaalissa työn ja tuotannon tilassa. Heidän näkemyksensä mukaan kielenkäyttäjä on *auktorisoimattoman kokemuksen* vyöhykkeellä toimiva, oppimaansa kieltä hyväksi käyttävä luova yrittäjä, *massaälymystön massakulttuurin* tuottaja. (Viren & Vähämäki 2015, 274). Ja niin ollen

*kielen käyttäjä on irrotettava omista kielellisistä kyvyistään
formalisoidulla, standardisoidulla ja mekanisoidulla kielen käyttöä,*

tekemällä itsenäinen variaatio ja muutos mahdolliseksi. Tässä (erityisesti korkeamman) koulutuksen uudistukset vaikuttavat olevan olennaisessa asemassa: opintopisteiden ja muiden mittausjärjestelmien kautta ainoastaan kodifioituneet kielet ja sellaisten oppiminen tunnustetaan ja kognitiivista toimintaa pyritään formalisoimaan. Ainoastaan sellaista tietoa tai oppimista, joka sujuvoittaa tuotannon organisaatiota (eli tuottaa joko teknologisia tai sosiaalisia ”innovaatioita”, olemassa olevien tuotannon tekijöiden tehokkaampia kombinaatioita) kannustetaan.

(Viren & Vähämäki 2015, 287)

Mikä sitten saa kuvittelemaan, että se tie, jota itse käyn, olisi sen oikeudenmukaisempi, kestävämpi tai arvokkaampi? Ei kai mikään, ainakaan niin kauan kuin asiaa ei edes ajattele. Mutta vaiston varaankaan en voi heittäytyä. On löydettävä jotkut perusteet sille, mihin ja millä voimalla suunnistaa.

Tämä kirjallinen kilvoittelu kokoaa yhteen puheenvuorot puolesta ja vastaan ottaen kantaa niin *Puoli yhdeksän raivo* -elokuvan olemassa oloon, elokuvainstituutioon sisään rakennettuun vastakkainasetteluun kuin elokuvateollisuuden palikkana toimimiseen.

Ja miksi vaivautua ajattelemaan ja tekemään elokuvia ylipäänsä? Hyvittääkseni veronmaksajille kalliin koulutukseni? Järjestelmään itsestään selvästi solahtaminen ei toki sinänsä ole sen arvokkaampaa kuin toimimattoman järjestelmän hylkääminen. Yksi syy järjestelmän hyväksymiselle voisi olla sukupuoli. Elokuvantekijät ovat edelleen tilastollisesti valtaosin miehiä, ja niin kauan kuin tämä on asianlaita, on jo perusteltua tehdä elokuvia pelkästään sen vuoksi, että on nainen. Tehdä elokuvia ja yrittää raivata ne miestuottajien, -rahoittajien ja -levittäjien läpi yleisön nähtäväksi.

Halusin nimittäin menneellä viikolla mennä elokuviin. Mutta tusinan elokuvan ohjelmasta ainoa naisen ohjaama oli isän nimellä ja oskarilla itsensä läpi lyöneen Sofian.

INSTITUTIONAALINEN

Hämmennykseni oli suunnaton elokuvakouluun tullessani kun ymmärsin, että yliopistossa elokuvaa opetetaan esimerkiksi sellaisista lähtökohdista kuin millaisessa formaatissa käsikirjoitus Hollywoodissa pitää studioille lähettää (käsikirjoituksen 1. kurssi) tai suojaviivoista ja muista säännönmukaisuuksista käsin, joiden mukaan elokuvakerronta on 'oikeanlaista' (elokuvauksen 1. kurssi). En kiellä, etteikö elokuvakoulutukseen pitäisi sisällyttää vallitsevien käytäntöjen opettamista. Hämmäntävää opetuksessa oli kuitenkin se, että vallitseviin keinovalikoimiin suhtauduttiin arvottaen Hollywood-elokuvan taiteelliset keinot ensi-sijaisiksi. On selvää, miten voimakkaita arvolutauksia ensimmäisen vuosikurssin ensimmäisinä opetettavat asiat sisältävät ja välittävät oppilaille. Meille opetettiin 'oikeanlaista elokuvaa' ja sitten oli lisäksi 'ei-oikeanlaista', jolle ei ole edes nimeä, tai jos on, se esitetään ala-kategoriana suhteessa 'oikeaan'. Mitä se oikea sitten on? Oikeahan on nimittäin jo instituutio!

1930-luvulle tultaessa elokuva oli tullut mediana siihen vaiheeseen, että elokuvateollisuuden ja kulutuksen välinen suhde alkoi toden teolla voimistua ja hyötysuhdetta arvostavat liikemiehet puolestaan omaksuivat tieteellisen liikkeenjohdon (Taylorismin) opit elokuvateollisen tuotannon käytännöiksi. Massatuotanto vaati säännönmukaisuutta. Tarvittiin liukuhihna, jonka tuotannolle annettiin tietyt ehdot kustannustehokkuuden maksimoimiseksi. Elokuvateollisuus kiinnitti huomionsa keston (joka määräytyi filmikelojen hinnan ja määrän mukaan), tehtävänjaon eriyttämiseen ja käsikirjoituksen muodon yhdenmukaistamiseen (jolla voitiin arvioida tuotantoprosessin hinta). Taloudellisesti motivoitussa *kerronnan muodossa* jokaisen kohtauksen sisältämä jokainen kuva tuli olla informatiivisesti motivoitu.

IMR

Noël Burch on tutkinut elokuvan *institutionalisoitumista*. Ranskaan Yhdysvalloista 1960-luvulla emigroitunut Burch kuvailee institutionaalisen esittämisen moodia, sitä koskevia lainalaisuuksia ja esitystavan muodostumista historiallisena ja

yhteiskunnallisena ilmiönä. Hän loi käsitteen: *institutional mode of representation* (IMR) teoksessaan 'Life to those Shadows' (1991).

Burchin mukaan institutionaalisen esityksen historiallista muodostumista edelsi primitiivisen esittämisen, *primitive mode of representation* (PMR), vaihe. Primitiivistä esitystä määrittivät kaksiulotteinen tila, frontaali esitys, laaja kokokuva, vaudeville- ja minstrel-esityksistä tutut esitysmuodot (erityisesti miesyleisölle kohdennetut hävyttömät ja rasistiset vitsit ja gagit). Tulevaan institutionaaliseen esitykseen verrattuna katsojan positio oli PMR:ssä ulkoinen.

Burch näkee siirtymän primitiivisestä moodista institutionaaliseen tapahtuneen vaiheittain vuosien 1895 ja 1929 välisenä aikana. Burchin mukaan käännteentekeviä askeleita siirtymävaiheessa olivat suuren tarinan muodostuminen heti elokuvan ensimmäisinä vuosina, ajojahti-kohtaukset, miesnäyttelijöiden hylkääminen naisroolien esittäjinä ja kuvaruudun ulkopuolisen tilan refleksiivinen käyttö. Tavoiteltavia asioita elokuvan teossa olivat mimeettinen eheys elokuvakerronnassa ja sitä kautta katsojan tempautuminen mukaan tarinamaailman keskelle. Siirtymä oli tapahtunut äänielokuvaan siirtymisen mennessä.

IMR:n kehittymiseen vaikutti kysymys kohdeyleisöstä. Alettiin kiinnostua keskiluokkaisesta katsojakunnasta, jolla oli enemmän rahaa kuin työväenluokalla, joka siihen asti oli ollut elokuvan tärkeimpiä kuluttajia. Keksittiin, että esittämällä aistikkaampaa ja taidokkaampaa musiikkia, lavastusta sekä mainoksia, mutta myös muokkaamalla elokuvan sisältöjä naisille ja lapsille soveliaiksi ja siten porvariston 'vaatiman' hyvän maun mukaiseksi, taattaisiin maksukykyinen yleisö. Olennaista oli välttää järkyttämästä uusia asiakkaita. Burch on kiinnittänyt huomiota porvarillisiin vaateisiin, joilla elokuvallisten esitysten sisältöjen muokkaamista on historiallisesti perusteltu. (Burch 1990, 126). Kyse ei ole yleisön itsensä asettamista vaatimuksista. Vaatimukset ovat usein tulleet joltain, jolla on rooli elokuvan tekemisen sivussa – institutionaalinen rooli esimerkiksi kriitikkona, rahoittajana, sisäänostajana. Hänen pitää roolinsa puolesta ajatella (porvarillisen) katsojan puolesta ja esittää hänen nimisissään erilaisia vaatimuksia sille, millainen elokuvan tulee olla. IMR:ssa on sisäänrakennettuna roolihenkilö, portinvartija, joka kertoo elokuvantekijälle, mitä

katsoja haluaa. Toisaalta Ranskassa huomattiin 1900-luvun alkuvuosina että suosituimpia olivat elokuvat, joissa mollattiin toista yhteiskuntaluokkaa. Työväenluokalle näytettiin elokuvia joissa mollataan porvarisluokkaa, ja päinvastoin. Urbaanille (teollisuus)työläiselle esitettiin maalaista halventavia elokuvia. Maalaisille ei ollut omaa elokuvagenreä, koska he eivät muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta olleet kohdeyleisöä. (Burch 1990, 64).

Koska elokuva oli vielä sen verran uutta ja ihmeellistä, tarvittiin ”luennoitsijaa”, joka toimitti sekä sisäänheittäjän virkaa että esitelmöi ja selosti yleisölle, mitä elokuvassa tapahtui. Burch tulkitsee, ettei elokuvan yleisö koskaan luennoitsijan jälkeisessä elokuvakulttuurissa ole ollut yhtä hyvin perillä elokuvan kielestä. - Niin tai näin, vuonna 1897, elokuvan ensimmäisen suuren tarinan, kärsimysnäytelmän, esittäjät katsoivat luennoitsijoiden läsnäolon elokuvanäytöksissä tarpeelliseksi.

These lecturers had two functions: to sort out the 'confused' iconography, and to remind those in the 'flock' who might have forgotten themselves of the individual details of the 'greatest story ever told'.

(Burch 1990, 147)

Elokuvanarratiivi esiintyi erittäin alkeellisessa muodossa, kun Jeesus-tarinaa alettiin kuvittaa elokuvan keinoin ensimmäisiä kertoja. Tarina oli hyvin suosittu ja siitä tehtiin pelkästään vuosien 1897 ja 1898 aikana neljä tunnettua versiota Pariisissa, New Yorkissa ja Bohemiassa. Kyseiset elokuvat olivat huikean pitkiä, yli kymmenestä minuutista puolituntiseen. (Burch 1990, 144)²

Samaan aikaan muovautui toinen suuren mittaluokan narratiivimuotoisen elokuvan lajityyppi, nyrkkeilyelokuva. 1897 Carson Cityssä Nevadassa kuvattiin ensimmäinen autenttinen nyrkkeilyottelu, *The Corbett-Fitzsimmons Fight*. Kokonaisen nyrkkeilyottelun tallenne ehdotti sketsimäisten episodien sijaan rakenteellisesti pitkäkestoisempaa elokuvamuotoa. Viidentoista nyrkkeilyerän yhteen leikkauksesta muodostui erästä toiseen kehittyvä, pitkäkestoinen jännitysnäytelmä.³

² The Mogull Film Companyn *The Miracles of Jesus*, mitä ilmeisimmin 1900-luvun alkuvuosilta on katsottavissa netissä Brelingerin arkistosta: https://archive.org/details/6008_Miracles_of_Jesus_The_09_00_11_00

³ <https://www.youtube.com/watch?v=dbscS06dur4>

Narratiivisissa elokuvissa on aina kiire jonnekin. Usein joku kiirehtii pakoon jahtaavaa seuruetta. Milloin paetaan talojen katoilla, milloin metsissä. Jatkuvuusleikkaus kehittyi ajojahti-elokuvien myötä. Ensimmäiset takaa-ajokohtaukset tehtiin kuten vaudeville-teatteritilassa, jossa henkilö tulee sisään näyttämölle, juoksee teatterilavan poikki ja katoaa esiripun taakse näyttämön toiselta puolelta. Jos kohtauksen piti kestää kauemmin, toimenpide toistettiin, mutta tällä kertaa sisääntulo tapahtui poistumispuolelta. (Burch 1990, 148-149).

Instituutioon siirryttäessä ilmaisu kehkeytyi siten, että jahdin suunta oli kameraan päin tai siitä pois päin. Burch huomauttaa, että ajojahtikehitystä tapahtui kaikissa elokuvatuotannon maissa samoihin aikoihin ja samoin keinoin. Kehittyessään ajojahtikohtaukset alkoivat kehittää myös kuvaruudun ulkopuolisen tilan käyttöä.

Jatkuvuusleikkaus ajojahtikohtauksessa oli yksi ensimmäisistä asioista, jota meille opetettiin, kun opiskelin Lontoon yliopistossa elokuvahistoriaa. Se oli myös ensimmäisen Elokuvataiteen laitoksella ohjaamani harjoitus-elokuvan *Maa jossa voi leikkiä elämää* (2010) keskeisiä kohtauksia, kuvaaja Jonatan Sundström ehdotuksesta. Juoksu Vuokatin rinnettä alas kuvattiin useilla otoilla samasta kuvakulmasta niin, että esiintyjä Osku Leinonen kiipesi aina uudestaan samaan kohtaan rinnettä kameras ylä-oikealle, josta hän juoksi sitten täysillä alas 20 metriä kamerasta alavasemmalle. Juoksu leikattiin Anna Bergin kanssa seitsemän kertaa peräkkäin, ja siitä tuli elokuvan keskeisin kohtaus – ilman takaa-ajajaa.

Pyrkimys tilan kolmiulotteiseen esittämiseen seurasi jo tavaksi tullutta kaksiulotteista, frontaalista esitystä. Kolmiulotteisen tilan jatkuvuuden rakentumisen kannalta merkittäviä askeleita kohti institutionaalista esitystä olivat kuvakokojen ja kuvakulmien (kuva-vastakuva) kehitys. Muutos litteästä kaksiulotteisesta, frontaalista, usein taustamaalatusta esityksestä kolmiulotteiseksi, haptiseksi⁴ ja tuntoiseksi tapahtui eri vaiheissa. Lumiere -veljesten kamera-asetelmissa tai Méliès'n peräkkäisten lavastettujen näyttämöiden sarjoissa katsoja tarkkailee maailmaa vielä ulkopuolisesta, yksityisestä näkökulmastaan. Toisaalta *Tableau vivant* -vaiheessa, frontaalisesta

⁴ Haptisuus on kreikan kielestä johdettu sana kosketukselle, juotokselle tai tuntoisuudelle. Päivi Takalan (2014) mukaan Tuntoisuuden käsite kuvaa sitä tapaa, jolla rakennamme merkityksiä ja ymmärrystämme maailmasta sanallisen diskurssin ulkopuolella.

esityksestä huolimatta, näyttelijä voi jo todistettavasti **koskea** ja **tutkia** elokuvan tilaa.⁵ *Kuvakulmien* kehittyessä katseen taso ja shot-reverse-shot muodostavat kolmeulotteisen tilan, johon näyttelijä voi **mennä**. (Burch 1990, 172). Ohjaajat erityisesti Ranskassa käyttivät näyttelijöitä todistaakseen, että kuvassa esitetty tila ja sen sisältämät asiat ja esineet eivät olleet taustakankaalle maalattuja, vaan käsin kosketettavia, haptisia.⁶ Tila-ajallisen jatkuvuusleikkauksen kehittyessä elokuvasta muodostui *haptisuuden* ja *tuntoisuuden* tila, aistillinen tila, johon katsoja voi eläytyä ja jossa katsojan *psyko-fyysinen orientaatio* on siirtynyt ulkoisesta ja yksityisestä perspektiivistä elokuvan tila-ajalliseen keskiöön. (Burch 1990, 209).

Olen tutkinut haptisuuden ja tuntoisuuden motiiveja aikaisemmassa elokuvassani *Kaikki talot joissa asumme*. Olemassaolon ja asumisen kokemus, kokemuksen muistaminen ja muiston käsin kosketeltavuus – haptisuus ja tuntoisuus – olivat BA-elokuvani päämotiivit. Halusin kokeilla elokuvallisia keinoja, joilla kokemuksellisuutta voisi esittää, sekä sitä, miten katsoja voisi asettua niin keskelle elokuvan kokemisen akselia, että hänestä tulisi itse elokuvan subjekti. Elokuvassa *Kaikki talot joissa asumme* vaadin katsojalta lopulta sitä, että kokeakseen elokuvan ”oikein” hänen olisi pitänyt pystyä kytkemään oma ruumiinsa elokuvakameran tarjoamaan ruumiiseen. Elämäni aikana asumissani taloissa vaeltava kameran katse sivelee asumusten seiniä ja kurkistelee (tai tirkistelee), miltä entiset kodit nyt, nykyisten asukkaiden asuttamina, näyttävät ja tuntuvat. Elokuvakatse on samalla minun, kuvaaja Jaakko Ruuskan ja katsojan katse. Kysymys oli siitä, voiko elokuvan kautta välittää muistoa tuntoisuuden ja haptisuuden kokemuksena, katseen kautta. Kokeilemani tekniikka, jossa pyrin ohjaamaan katsojan elokuvan kokevaksi päähenkilöksi *subjektiivisen kamerakatseen kautta*,⁷ on sama, jonka Burch paikantaa historiallisesti voyeristisen genren elokuvaan, joissa tyypillisesti mies pääsee kurkistamaan avaimenreiästä buduaarin puolelle ja tyydyttämään tirkistelytarpeitaan.

⁵Ks. Zecca: *Histoire d'un crime* (1901) <https://www.youtube.com/watch?v=4fzObxlvOC8> (poimittu 18.10.2017)

⁶ Burch pitää Pathe'n *La brigandage moderne*ä hyvänä esimerkkinä. Hänen mukaan se perustuu kokonaan kosketuksen periaattelle.

⁷ ”This type of film should be seen as a 'natural' extension of the voyeristic films, (...) and this 'voyeristic syndrome' overall as one of the main ways the primitive cinema exploited, 'up front', as it were, what was to be buried in the very facture of the institutional film, i.e. the voyeristic position of the spectator, the invulnerability/invisibility, the absence/presence that would eventually constitute the 'secret' of the cinematic subject.” (Burch 1990, 224)

Instituutionaalisesti oikean esittämiskäytännön mukaan, loukkasin katsojan aluetta, kun oletin että katsoja voisi kokea nautintoa ottaessaan aktiivisen toimijan roolin elokuvassa. IMR-käytännön mukaan katsojaa loukkaa, jos hän tulee tietoiseksi omasta asemastaan katsojana. Katsojaa suojellakseen näyttelijän katse suunnattiin pois instituutionaalisesta kamerasta. Hänen 'tietoinen' kameralle näytteleminen eliminointiin ja hänet suojeltiin näyttelijän katseen kohtaamiselta (Burch 1990, 216-217)⁸. Katsojan toden tunnun illuusion ja elokuvan tarinamaailman ykseyden, diegesiksen, ylläpitääkseen näyttelijän pitää näyttellä kamerasta tietämätöntä ja kameran tulee hillitysti seurata heidän toimintaansa.

Burchia mukaillen, instituutionaalisen esittämisen perusolettamuksia ovat ehdot isosta kertomuksesta, tilan kolmiulotteisesta rakentumisesta, hahmojen psykologisesta ymmärrettävyydestä ja samaistuttavuudesta, sekä syy-seuraussuhteen kehittymisestä. Näin tavoitetaan aistisesti eristetyin katsojan kuvitteellisesti keskitetty asemointi, jonka päämääränä on elokuvallisen todellisuuden illuusion rakentuminen ja ylläpitäminen. Toisin sanoen, instituutionaalisen representaation tuotannollisten käytäntöjen muodostumisen viitekohtana on ollut keskitetty katsojapositio, jonka ympärille elokuvaspektaakkelin tarinallinen *ykseys* ja *jatkuvuus* perustettiin. Instituutionaalisessa esityksessä voi sanoa olevan kyse ihmiskeskeisen todellisuuskäsityksen ymmärrettävistä esityksistä ja simulaatioista.⁹ Niillä valinnoilla, jotka johtivat elokuvan instituutionaalisen muodon syntyyn, ja jotka me nykyään niin hyvin olemme sisäistäneet, on historiansa, joka Burchin mukaan kytkeytyy tiettyyn aikaan ja paikkaan, kapitalistiseen ja imperialistiseen Länteen, sekä sen maailmankuvan ja järjestelmän tarpeiden mukaiseen todellisuuden toisintamiseen ja tuottamiseen 1900-luvun ensimmäisellä neljänneksellä.

Itselleni IMR tarjoaa mahdollisuuden tarkastella elokuvaa esittämiskäytäntöjen eli instituutionaalisen ja ei-instituutionaalisen kategorioiden kautta. Näin vapaudun

⁸ Selig yhtiön näyttelijän työn säännöissä selkeästi kielletään kameraan katsominen: "The solitariness and the ubiquitous voyeurism of the Institution demanded as its indispensable complement the spectator's *invulnerability*: the actors spied on must never return the spectator's look, must never seem aware of the spectator's presence in *this auditorium*, their looks must never pin the spectator down to that particular seat." (Burch, 1990, 216)

⁹ Kertomuksen syynä toimivat usein inhimillistetyt toimijat eli hahmot. Inhimillistetyt, sillä olivatpa toimijat luonnon voimia, eläimiä tai avaruusolioita, heille on määrätty psykologisoitu toimijuus. Hahmot muodostavat syitä ja rekisteröivät seurauksia. He saavat asiota aikaan ja reagoivat tilanteiden käännteisiin (Bordwell & Thompson, 1990, 63)

elokuvan luokittelusta genren, lajityypin, fiktion tai dokumentin mukaan. Institutionaalisen representaation kritiikki ei sulje pois elokuvan kokemista yksittäisenä tapahtumana eikä siten kumoa keskustelua elokuvien mieltymyksiin ja niiden muodon, sisällön ja tyylin variaatioihin liittyen. Se ei myöskään pois sulje keskustelua elokuvien sisältöjen herättämien yhteiskunnallisten teemojen merkityksistä tai yhteiskunnalliseen muutokseen mahdollistavasta voimasta – tiettyyn pisteeseen saakka. Ajatusta institutionaalisuudesta ei pidä myöskään käsittää kaiken elokuvan kattavana nihilistisenä asenteena, jolla kumotaan elokuvan olemassaolon mielekkyys kokonaan. Rakastan kyllä hyvän elokuvan katsomista, olipa se institutionaalinen tai ei. Mutta tekijänä institutionaalinen representaatio on minulle problemaattisempi. Institutionaalinen representaatio on toimiva käsite kun yritän hahmottaa problematiikkaa, joka elokuvaesityksiin liittyy, kun ne käsitetään osana visuaalista kulttuuria, mediaa ja 'toden kriisissä' painivia joukkotiedotusvälineitä. Elokuvalla on ollut roolinsa tuossa kriisissä.¹⁰

TODEN KRIISI(NI)

Kriisi alkoi 80-luvulla. Puhutaan narratiivisesta käänteestä, kun tarinasta muodostuu itseisarvo ja sen ottaa käyttöön niin yritysmaailma, tiedotusvälineet, mainosala, palvelun tuottajat kuin tiedekin. Jos yhteiskunnallisia aiheita käsittelevä elokuvakerronta rinnastetaan uutisiin, eräänlaisiin todellisuusilmoituksina esitettyihin narratiiveihin, elokuvakerronta (elokuvakerronnan sisältö) ja uutiskerronta (uutiskerronnan sisältö) vahvistavat toinen toisiansa. Ihmiskuntaa ja maapalloa kohtaavat haasteet eivät ole elokuvalla korjattavissa, mutta vähintäänkin mielekästä on elokuvan tekijänä ymmärtää ja pohtia sitä voimaa, joka institutionaalisella elokuvalla tiedotusvälineiden osana on yhdenlaisen maailmankuvan tuottajana ja ylläpitäjänä. Kriisi valheen, toden, epätoden, vääristellyn tiedon, tieteellisen faktan ja analyttisen tiedon välillä, joka liittyy mediaan ja uutisointiin, ja joka jakaa ihmisiä eri leireihin, juontaa juurensa niihin kuviin ja tarinoihin, joita meille lapsena on kerrottu ja esitetty. Tarinat ja sadut ovat olleet ikiaikainen keino ajatella ja ratkoa kulloisenakin aikana ihmisiä askarruttavia kysymyksiä. *Puoli yhdeksän raivo* esittää tarinan, jota kerrottiin meidän lapsuudessamme.

¹⁰ Burch määrittelee elokuvan erityislaatuisuuden näin: "it is the singular strength of *its digetic production* that sets cinema apart, that has made it uniquely powerful tool, not merely of social control but of social and even revolutionary mobilisation as well. (1990, 245)

Kriisi juontaa omalla kohdallani totuusilmoituksiin, joita iltauutiset lähettivät ja joita en voinut vielä ymmärtää, ja jotka näyttivät samankaltaisilta kuin elokuvatkin. Kuten elokuvissa, taistelivat uutisissakin ensin Amerikka ja Neuvostoliitto ja sitten Amerikka ja Lähi-Itä. Kriisi juontaa siihen hetkeen, kun lapsikin jo tajuaa, että elokuvat joita hän katsoo, ovat keskenään samanlaisia. On eri näyttelijät, ja tapahtumapaikat, eri laulut ja eri asioita työkseen tekevät miehet. Mutta olipa mies sotilas, miljonääri, baarimikko, nyrkkeilijä tai vaikka lastentarhan opettajaksi naamioitunut poliisi, tapahtumien kulku on sama. Ensin kaikki on hyvin ja rinnalla on kaunis nainen. Tapahtuu jotain ja asiat menevät pieleen. Ilmestyy vihamies ja myös naisen kanssa menee asiat solmuun. Lopulta vastavoimasta kasvaa niin suuri, ettei mies selviä kuin fyysisesti taistelemalla. Taistelun jälkeen asiat ratkeavat jälleen hyväksi ja mies saa naisenkin takaisin. Tämä oli minun lapsuuteni. Syyttämättä ketään totean, että isoveljieni elokuvamaulla oli merkittävä vaikutus myös omaani ja yhdessä katsottavien elokuvien valintaan. Toiset lapset katsoivat toisenlaisia elokuvia ja tämän päivän lapsille on toisenlaiset roolimallit.

Kuvaamani narratiivisen elokuvan rakenteen hahmottaminen oli kriisini ensimmäinen vaihe (I). Toinen vaihe (II) oli amerikkalaistuneen kertomuksen yksinvaltaiseen asemaan havahtuminen. Kolmas vaihe (III) oli havahtuminen amerikkalaisen fiktiivisen kertomuksen, maailmanpolitiikan ja uutiskertomuksen yhteyteen, jossa uutissodat ja elokuvasodat kietoutuvat toisiinsa. Esimerkki lapsuudesta on Rocky -saagan ja median kylmän sodan lopusta välittämän tarinan välinen yhdistyminen. Tarina kertoo, että eettisesti oikeaoppinen, puhdas, kovalla työllä maailman mestariksi noussut yksilö voittaa koneiston valmentaman, kooltaan kaksinkertaisen, epäeettisiä keinoja hyväksikäyttävän ideologisen vastustajan. Samasta voittajasta tähtilipun alla kertoivat iltauutiset. Voiton vie tyrmyyksellä oikeudenmukaisempi, edistyneempi, demokraattisempi, yksilön vapautta korostava ideologia. Elokuva leikkii katsojan tunteilla. Elokuvan nostattamat ja tuottamat tunteet ja kokemukset ovat todellisia. Rockyn tarinan mukaisen kertomuksen vahvistivat myös uutiset, ne nostattivat minussa 90-luvun taitteessa samanlaisia tunteita kuin itse elokuva, *Rocky IV* (1986). Näin elokuvan minussa aiheuttamat tunteet ja kokemukset muuttuivat uutisia katsomalla todeksi

myös yhteiskunnallisesta näkökulmasta. Elokuviin suostuttelemana 10-vuotiaana kannattelin mielessäni tätilippua, kun Yhdysvallat kävi sotaa Persianlahdella 90-luvun alussa. En varmaan ollut ainoa. Näin voidaan yksinkertaistaen kuvata narratiivin problematiikkaa

Toisen maailmansodan viimeisenä vuotena Iso-Britannian informaatioministeriön neuvonantaja ja elokuvayrittäjä Sidney Bernstein pani alulle suuren dokumentaatio-projektin liittoutuneiden vapauttaessa Natsi-Saksan keskitysleirejä. Bernstein arveli, että kuvamateriaalia voitaisiin käyttää todistusaineistona lisäämään saksalaisten tietoisuutta Natsi-Saksan tekemistä rikoksista. Bernstein oli Alfred Hitchcockin ystävä ja niinpä hän pyysi Hitchcockia leikkaamaan materiaalista dokumenttielokuvan. Kuvaamista jatkettiin ja materiaalin määrä lisääntyi, kunnes lopulta kaikki leirit vapautettiin ja sota oli ohi. Tässä vaiheessa elokuvaa alettiin viimeistellä ja panna kasaan. Elokuva hyllytettiin. Ei sen takia, etteikö katsojat olisi kestäneet kuvan julmuutta, vaan poliittisista syistä. Elokuva antoi yhtäällä liian raadollisen kuvan saksalaisista tilanteesta, jossa liittoutuneilla oli jo kiire propagoida hyvien saksalaisten puolesta, päämääränään Euroopan yhtenäistyminen uutta vihollista, kommunistista Neuvostoliittoa vastaan. Toisaalta elokuvan pelättiin herättävän briteissä liikaa sympatiaa juutalaisia kohtaan tilanteesta, jossa ammattiliitto vastusti juutalaisten muuttamista Britanniaan ja toisaalta ei haluttu vaarantaa Britannian valta-asemaa Lähi-Idässä edistämällä juutalaisvaltion syntymistä palestiinalaisalueella. Esimerkki kertoo siitä, että institutionaalisella elokuvalla ei aina ole sananvapautta eikä oikeutta 'virallisesta totuudesta' poikkeavaan esitykseen. Sen sanomaa hallitaan jostain muualta. Milloin sitä hallitsevat poliittiset, milloin taloudelliset voimat. *The German Concentration Camps Factual Survey* (2014) konstruointiin Hitchcockin käsikirjoituksen mukaisesti ja on nyt tilattavissa Full HD laatuksena netistä.

Uutiskuvat siirtyvät elokuvateollisuuden käyttöön. Sotilaiden kuvaamaa materiaalia on ollut saatavilla ja sitä on käytetty osana narratiivista elokuvakerrontaa ensimmäisestä maailmansodasta lähtien. Sotakuva ei ole institutionaalista, se on propagandistista. Tosielämän sotakuvat vahvistavat sotaelokuvien toden tuntua ja sen esittämää, virallisesti hyväksyttyä väittämää todellisuudesta. Kiertokulku menee näin:

Sitä mukaa kun sotateollisuus ja armeijan viestintäosastot kehittävät uusia kuvakulmia mahdollistavia kamera-apparaatteja sotaan (esim. tähtäinperspektiivit lentokoneissa ja tykeissä), myös uutiset ja elokuva ottavat kuvakulmat käyttöönsä. Sitä mukaa kun elokuvakerronta kehittää uudenlaisia montaaseja sotakohtauksista, uutiset ottavat ne käyttöönsä. Uutiset ja elokuvat sodasta kytkevät todellisuuden ja mielikuvituksen samaksi. Yhdessä uutiset ja elokuva tuottavat sodasta *hypernarratiivia*.

Alle kouluikäisenä katsoin uutislähetystä, jossa kerrottiin Iranin ja Irakin välisen kymmenen vuotta jatkuneen sodan loppuneen. Samassa uutislähetyksessä kerrottiin vielä Angolaan saadusta tulitauosta. Tuolloin oivalsin, että sotia voikin olla samanaikaisesti useampia ja että ne ovat toisistaan erillisiä tapahtumia. Hetken luulin ymmärtäneeni, että maailman kaikki käynnissä olleet sodat olivat nyt loppuneet, että oli tullut rauha. Samassa uutislähetyksessä kerrottiin lopuksi Nigeriassa alkaneista taisteluista, joihin ei ollut ratkaisua näkyvissä. Pettymys valtasi mieleni. Koin tulleen huijatuksi. Voin paikantaa jokseenkin tarkasti tuohon hetkeen uutisten olemuksesta tietoiseksi tulemisen.

Kriisin neljännessä vaiheessa (IV) televisiouutisten sisäänrakennettu vastakkain asettelun motiivi ja dramaturginen rakentuminen on hahmottunut jo kirkkaasti. Uutisten asema yksilöä viisaampana auktoriteettina murentuu ja ihmisen itsensä luoma jumala on toistamiseen haudattava. Apua on haettava sieltä mistä saa ja mihin kukin pystyy uskonsa kohdistamaan. Vaihtoehtoiset 'uskonnot' kertovat erilaisista maailmoista. Mikä vielä muutama vuosikymmen sitten oli huuhaata, vaihtoehto-oppia harvoille, on nyt valtavirtaa siinä määrin, että kansalliset iltauutiset kertovat eräiden ihmisten taas uskovan maapallon litteyteen – ja että ajatus maapallon pyöreyydestä on NASAN salainen juoni ihmiskuntaa vastaan.¹¹

Kriisin vaiheet avautuivat minulle Sera Martikaisen kehittämässä, uniryhmäyöskentelyyn pohjautuvassa elokuvan aihe-idearyhmässä lokakuun alussa 2015.¹² Aihe-idearyhmässä vaivutaan strukturoidusti kevyttä hypnoosia muistuttavaan kollektiivisen tajunnan tilaan, jossa aiheen(näkijä) kertoo ryhmälle elokuva-ideastaan,

¹¹ <https://yle.fi/uutiset/3-9772447>

¹² Martikaisen Taiteen Maisterin opinnäytetyö käsittelee hänen kehittämänsä metodia. Markku Siivolan Unien opissa (2008) puolestaan käsittelee uniryhmämetodia.

vähän niin kuin kertoisi näkemästään unesta, pienintä yksityiskohtaa myöten. Työskentelyn vaiheessa, jossa ryhmäläiset ottavat elokuva-aiheen 'omakseen', he kertovat aiheesta omin sanoin, täydentäen jo kertomaani ja tehden kytköksiä kaiken saamansa tiedon pohjalta. Ryhmässä kollektiivisesti esille tulleet ajatukset, omat lapsuusmuistot, elokuvat, uutiskuvat ja niiden alitajuinen sekoittuminen olivat keskeisessä roolissa *Puoli yhdeksän raivon* käsikirjoitusprosessissa. Lopulliseen elokuvaan päätyi myös uudelleen rekonstruoituna kohtaus, jossa aiheidea-ryhmäläiset, kuin unesta käsin, sanoittavat kauttani välittyntä, jaettua kokemusta televisiouutisista.

Tänä vuonna on käynnistynyt dosentti ja yliopistonlehtori Maria Mäkelän johtama tutkimushanke "Kertomuksen vaarat - Kokemuspuhe, eksemplumin paluu ja aikalaiskriittinen narratologia." Hanke tutkii miksi ja miten kertomuksesta on tullut hyvinvointia ja yhteiskunnallista osallistumista määrittävä muoto ja mitä riskejä siihen liittyy. Mäkelä perustelee tutkimushankettaan:

Kertomusmuoto tarjoaa kokemuksellisen kontaktin johonkin asiaan. Siinä voi olla paljon hyvääkin, mutta ongelma on, jos se on ainoa ja suosittu tapa saada tietoa. Kertomus on myös lähtökohtaisesti antidemokraattinen muoto, koska se valikoi yksilön ja korostaa sitä.

(Mäkelä 2017)

Laajempana yhteiskunnallisena vaarana Mäkelä näkee kertomuksen muotoon perustuvassa tiedonhankinnassa sen, että se jättää ulkopuolelleen kertomuksen keskeiskonfliktiin kuulumattomat asiat ja faktat. Tiede muun muassa on vaikeasti kertomuksen muotoon paketoitavissa.

Kyseenalaistaminen - narratiivin, elokuvainstituution, uutisinstituution - on kuitenkin huono positio. Se kahlitsee ja turhauttaa, tuntuu turhalta ja yksinäiseltä. Näinhän voin kyllä ajatella, mutta todellisuudessa toimin kuitenkin niin kuin minun odotetaan toimivan. Kyseenalaistan ne asiat ja ihmiset, joiden kanssa toivoisin voivani tehdä töitä tässä elämässä. Kyseenalaistan siis myös kyseenalaistamiseni. Kytkeydyn elokuvallisten representaatioiden sekä uutisinstituution problematiikkaan kritiikilläni ja kritiikkini kritiikillä. Mäkelän tutkimus on tarpeellinen ja odotan sen valmistumista mielenkiinnolla. Sitä odotellessa minua koskettaa kuitenkin myös pohdinnat, joilla

MÄKELÄ on jo varautunut KRITIIKKINSÄ synnyttämään VASTAKRITIIKKIIN.

Jos vastustaa muotoa, saattaa samalla vastustaa myös todella hyviä aikomuksia, missä marginaalit ja pieni ihminen saavat äänen. Kertomusmuodossa itsessään on tällaisia suojamekanismeja, se on kuin bakteeri, joka kehittyy resistentiksi.

(Mäkelä 2017)

VASTUSTAMISESTA

Oli ilahduttavaa nähdä Hanna-Leena Haurun uutuuselokuva *Lauri Mäntyvaaran tuuheat ripset* (2017) Finnkinossa! Siellä näkee harvoin suoraa vastaelokuva: aukkoja ja katkonaisuutta kerronnassa, ei samaistuttavia henkilöitä, yhden konfliktin sijaan monia konflikteja, useita maailmoja yhden elokuvan sisällä - joista saamme tietää vain vähän. Ja vielä: todentuntuisen 'uskottavan' fiktiomaailman sijaan, Haurun fiktio on korostetusti esitys. Provosoivaa? Kyllä, mitä aiheen valintaan, ihmisiin - teinien rakkaustarinaa ja NHL:stä unelmoivaan nimihenkilöön – tulee. Vastaelokuva määritellysti dekonstruoi institutionaalisen esittämisen tavan niin, että kun on tunnistettu Hollywood-elokuvakerronnan konventiot, tehdään elokuva vastoin tunnettuja konventioita, mikä voi tuottaa jotain uutta.¹³ Vastaelokuva tökkii katsojaa hereille unesta, jossa hän haaveilee elokuvan maailman todeksi. Silti jäin kaipaamaan jotain Haurun aikaisemmista lyhytelokuvista. Minulle Haurun ilmaisussa nostattavaa on aiemmin ollut älykäs amatöörimäisyys, jonka puitteissa hänen kameransa on hellästi hosunut ja ystävät esittäneet itse itseään tai toinen toisiaan. Nyt valkokankaalle piirtyy instituution kanssa flirttaileva *ammattimaisuus*.

Ammattilaisuus on perussääntöjen myötäilyä, rationaalisuutta, ympäristöön kytkeytyvää, instituutionaalisuutta. Harrastelijamaisuus on primitiivisyyttä, radikaaliutta, – yhtä aikaa etujoukkoutta ja ympäristöä vastustavaa. Tänään en koe itseäni ammattilaiseksi, joksi minut yritettiin kouluttaa. Tahtoisin olla amatööri, jos se tarkoittaa, että on varaa hävitä. Mutta ongelma on se, että harrastelija tuntee aina jäävänsä jostain paitsi, jostain johon tuntisi kuuluvansa, jossa olisi hyväksytty. Harrastelija haluaa, että ammattilaiset hyväksyvät hänet sellaisena kuin hän on, sen miten tekee ja ajattelee. Mutta sinä hetkenä jolloin ammattilaiset hänet hyväksyy,

¹³ Lauri Mähkä käsittelee Peter Wollenin Hollywoodelokuvan ja vastaelokuvan dikotomia Lähikuvassa 1/2017

hän lakkaa olemasta harrastelija.¹⁴

Jos idean tasolla palataan takaisin Burchin kuvaamaan primitiivisen esittämisen keinovalikoimaan ja peruutetaan ne historialliset ja porvarilliset tarpeet ja tavoitteet, joista Burch näkee institutionaalisen representaation moodin kehittyneen, niin mikä primitiivisen esittämisen moodin keinovalikoimassa on hyvää, mitä siitä voitaisiin säilyttää, mitä kehittää ja erityisesti, mihin suuntaan ja millä motiivein elokuvallisen esittämisen evoluutiota voitaisiin johdattaa?

Meidän ei tarvitse kuvitella liikaa. Otetaan peruutusaskeleen esimerkki alakoulussa Jaakko Ruuskan kanssa pitämistäni elokuvatyöpajoista, joissa kaikki oppilaat saivat ryhmätöinä toteuttaa kameraan suoraan leikattavan, muutaman minuutin pituisen mykkäelokuvan. Olimme esittäneet muutamia elokuvahistorian esimerkkejä, emme kuitenkaan pelkästään primitiivisiä. Silti, kun lapset lähetettiin elokuvia tekemään, muoto oli pitkälti Burchin kuvaaman primitiivisen esittämisen käytäntöjä muistuttavaa. Kohtaus ja sen toiminta esitettiin näyttämömaisessa lokaatiossa. 'Näyttelijät' esiintyivät kohti kameraa, ilmaisu oli voimakasta, ei vuorosanoja. Juoneen liittyi usein takaa-ajokohtaus. Esityksen realismiin tai luonnollisuuteen ei pyritty. Elokuvan kieli oli yksinkertaista suhteessa melko kompleksisiin tarinoihin. Lapsista lähtöinen idea oli, että jos katsoja ei ymmärrä elokuvan tapahtumia ja toiminnan motiivia, voidaan se kertoa heille suusanallisesti elokuvan yhteydessä. Primitiivisen moodin voi rinnastaa lapselliseen tai naiviin elokuvallisen esittämisen tapaan.

Jos siis elokuvantekijä jättää kaikki koodit ja elokuvan tekemisen itsetietoisuuden pois, mitä jää jäljelle? Seuraako siitä arbitraaria, epäselvää elokuvakerrontaa, jota kuka tahansa voisi periaatteessa tehdä? Ei, sillä 'kuka tahansa' aloittaa elokuvan tekemisen niin kuin lapsi. Tästä seuraa, että lapsekkaan tekemisen tunnistamisen jälkeen on syytä ottaa itsenäisiä askeleita ja tuottaa sitä kautta oma elokuvallinen

¹⁴ McLuhan (1967) kuvaa ammattilaisuutta seuraavasti: "Professionalism merges the individual into patterns of total environment. Amateurism seeks the development of the total awareness of the individual and the critical awareness of the groundrules of society. The amateur can afford to lose. The professional tends to classify and to specialize, to accept uncritically the groundrules of the environment. The groundrules provided by the mass response of his colleagues serve as a pervasive environment of which he is contentedly and unaware. The 'expert' is the man who stays put." (McLuhan, 92)

representaation moodi, ja kehittää sitä. Jos joka kerta luo uuden representaation moodin, työtä on tehtävä paljon enemmän kuin jos on luonut moodin, jota jatkaa seuraavissa elokuvissa. Yksilötaitelijalla oman kielen kehittäminen ja kehittyminen tapahtuu jossain määrin intuitiivisesti, ilman välttämätöntä tarvetta artikuloida kieltä sanallisesti. Kun työskennellään työryhmässä ja tehdään elokuvaa, yhteinen kieli ei synny intuitiivisesti, vaan kaikkien tekijöiden ajattelun yhdistyessä. Jotta olisi mahdollista muodostaa yksilöllinen (ei vain vasta-elokuvallinen) elokuvallisen esittämisen käytäntö, olisi jatkettava samalla työryhmällä, jatkettava siitä mihin viimeksi jäätiin, pitäisi sanallistaa muodostuva esittämisen käytäntö - ja näin muodostuisi jälleen uusi instituutio!

Tänä päivänä eletään valtavaa murrosta kyseenalaistamisen vauhdissa. Kyseenalaistamme ja opimme uutta. Silti on vaikea nähdä mihin kaikki tämä kyseenalaistaminen johtaa. Siitä huolimatta emme voi nähdä, missä ja millaisina tarinoina meille nyt, tässä hetkessä, ujutetaan propagandaa. Kenen palveluksessa me olemme milloin mistäkin mediasta vaikuttuessamme? Emme voi *nähdä*, mitä *nyt* tapahtuu. Jos itselleni asettamani vaatimus poliittisesta tai yhteiskunnallisesta elokuvasta pitää edelleen paikkaansa, niin sen kohde tuntuisi olevan jotain jossain instituutionaalisen esittämisen käytäntöjen ja sen tunnistettavaksi tekemisen äärellä. Niin että syntyisi kieli, ihan arkinen kieli ja ymmärrys siitä, mitä institutionaalisella elokuvalla tarkoitetaan ja miksi sitä yliopistossa opetetaan niin kuin opetetaan. Ja voisiko sitä opettaa toisin?

Siirryn nyt hetkeksi pois instituutista ja tarkastelen asiaa vähän isommassa mittakaavassa.

MAAILMAN KUVA

MAAILMA...

Maa, aurinkoa kiertävänä planeettana, on osa aurinkokuntaa. Aurinkokunta, eli auringon vaikutusalue, ulottuu auringosta katsottuna noin 150-200 kertaa niin pitkälle kuin maasta on matkaa aurinkoon. Vuonna 2013 avaruusluotain Voyager 1 ohitti aurinkokunnan rajat ja saavutti tähtien välisen avaruuden matkattuaan lähes neljäkymmentä vuotta. Jos Voyager suuntaisi kohti aurinkoa lähimpänä sijaitsevaa tähteä, Proxima Centauria, matkaan kuluisi noin 80 000 vuotta. Aurinkokunta puolestaan on satojen miljardien muiden tähtien ja niitä kiertävien planeettojen tapaan osa linnunradan galaksijoukkoa. Aurinkokunta sijaitsee linnunradan ulkoreunalla. Aurinko kiertää linnunradan keskustan ympäri kerran noin 226 miljoonassa vuodessa ja on kiertänyt linnunradan reilut 20 kertaa elinikänsä aikana. Linnunrata puolestaan on osa Paikallinen ryhmä -nimistä galaksijoukkoa. Ryhmään kuuluu noin 60 galaksia. 'Paikallinen ryhmä' on osa Laniakean superjoukkoa, johon kuuluu 100 000 galaksia. Laniakean kaltaisia superjoukkoja on noin kymmenen miljoonaa sillä alueella, josta ihmisen on mahdollista tehdä jonkinlaisia havaintoja maailmankaikkeudesta, kosmoksesta, universumista.¹⁵

Sanaa *maailma* käytetään, kun tarkoitetaan maailmankaikkeutta, kosmosta, universumia, maapalloa ja sen maita, maapalloa ihmisen elinpiirinä, kollektiivisesti maailman ihmisiä, eri ihmisyyhteisöjä ja eliöyhteisöjä, yksittäisen ihmisen henkistä elämänpiiriä ja ajatustottumuksia, ajan ilmausta, liioittelevissa ilmauksissa ja vahvistussanana.

JA KUVA

Kuvaruudulla tummaa taustaa vasten on sininen, kaareva, kolmiulotteinen pinta. Kaarevaa pintaa ympäröi kimmeltävä sädekehä. Näkökulman laajetessa pinnan kaarevuus voimistuu. Nyt voin kuvitella edessäni valtavan pallon, josta näen vain osan. Pallo pyörii. Katselen pyörivää palloa sen ympäri kiertävältä radalta. Olen Maata kiertävän satelliitin näkökulma! Pallon takaa loistaa kirkas tähti - aurinko.

¹⁵ Maailmankaikkeuden havainnollistamisen lähteenä olen käyttänyt Toisissa tiloissa kollektiivin esitystä *Avalokiteshvara Superclusters* (2017) ja Wikipediaa

Kirkasta valoa vasten, pallon takaa, minua kohti kiertää joukko isoja objekteja. Ne ovat kultareunustettuja hopeakirjaimia, jotka välkehtivät kirkasta valoa vasten. Kirjaimet muodostavat vaipan Maan ympärille. Näkökulmani laajenee yhä. Nyt näen Maan kokonaisena sekä sitä kiertävän kirjain-muodostelman. Samalla kun etäännyin, vauhti hidastuu ja lopulta lähes pysähtyy. Pysähtyessään kirjainyhdistelmä jää maapallon eteen niin, että näkyviin jää Amerikan manner, sen vasemmalle puolelle Eurooppa ja vielä pieni kaistale Afrikkaa kuvan oikeaan laitaan. Samalla kun pallo pyörii itsensä ympäri, Amerikan manner lähestyy näkyvän pallonpuoliskon keskikohtaa ja läntinen Eurooppa jää näkyviin pallon yläoikealle. Kirjaimet peittävät Afrikan. Päiväntasaajan tuntumaan asettuneesta kirjainyhdistelmästä muodostuu sana: UNIVERSAL.¹⁶

Myös televisiouutisten alkutunnuksissa käytetään graafisia esityksiä maailmasta. Tunnuksissa vaihtelevat satelliittimainen kuva maapallosta, karttapallo, osiin pilkottu maapallo. Joskus maapallo on abstraktisti esitetty väritön pallo, joskus karttapallo on esitetty nelikulmiona, ikään kuin kaksiulotteisesta kartasta olisi tullut kolmiulotteinen kuutio, joka voidaan viipaloida kuin leipä.

Uutisten ja elokuvastudioiden tunnuksot ja logot esittävät maapallon ylinhimillisestä, jumalaisesta, yksityisestä, erillisestä, kaikkietävästä perspektiivistä. Paradoksaalisesti kuvakulma ehdottaa objektiivista, rationaalista, viileää ja tosiasioihin perustuvaa, esteetöntä näkemystä maapallon tilasta, vaikka tosiasiallisesti tiedämme, että minkä tahansa esitetyn kuvan objektiivisuus ja rationaalisuus on aina rajallista. Viipaloitu leipä, matemaattisesti mallinnettu pallo tai kuvan tarkka jäljennös satelliitin näkökulmasta - maapallo on tunnettu sen loputtomista esityksistä, ja nämä esitykset vaikuttavat ymmärrykseemme ja toimintaamme maailmassa. Elokuvayhtiön logona tai uutisten alkutunnuksena jumalallinen kuva maailmasta on maailmanvallan symboli, merkki tiedon ja näkökulman auktoriteetista sekä hallinnasta. Se on tunnus, joka symboloi kulttuuri-imperialismia, tunnus Lännen omimalle näkökulmalle universumista - kokonaisena ja hallittuna.¹⁷ Ilmeinen ristiriita syntyy siitä, että vaikka uutinen tai elokuva olisi kerrottu yksilön näkökulmasta,

¹⁶ Myös Columbia Studion ja RKO Picturesin logoissa on käytetty maapalloa. Lisäksi useiden muiden studioiden kuvat viittaavat maanpinnan yläpuoliseen katseeseen.

¹⁷ Carmen P. Cosgrove (2003, 226) kirjoittaa Apollonisen maailman katseen historiasta kirjassa *Apollo's Eye*.

kansallisesta näkökulmasta tai ylikansallisen toimijan näkökulmasta ja motiiveista käsin, se on kehystetty symbolein, jotka viittaavat objektiiviseen ja rationaaliseen (satelliitti=tieteellinen). Toisin sanoen yksilön näkökulmasta kerrottu tarina on kehystetty universaalisuuden illuusiolla.

Näitä kahta todellisuuskäsitystä, inhimillistä ja ”yli-inhimillistä”, erottaa toisistaan se, että inhimillisen tarinan kertojan katse on dualistinen. Objektiivisen katseen idea taas viittaa näkökulmattomuuteen, puolueettomuuteen, tasa-arvoon. Vastakkainasettelu ja tasa-arvo ovat siis dikotomisessa suhteessa toisiinsa. Dikotomia syntyy elokuvien ja uutisten alku- ja lopputunnusten muodostamasta kehyksestä, joka rajaa tarinan sisälleen.

Kuvat maailmasta vaikuttavat todellisuuskäsityksiimme, eivätkä vain ne kuvat, jotka muistamme selkeinä katsomiskokemuksina, vaan myös unohdetut alitajunnassamme vaikuttavat kuvat – olivat ne sitten uutisten todellisuusilmoituksina esitettyjä tai fiktion liinoihin käärittyjä. Kuvat ovat teknologiselta ulottuvuudeltaan niin toistensa kaltaisia, ettei alitajuntamme pysty pitämään niitä erossa toisistaan, kun se muovailee todellisuuskäsitystämme, jota artikuloimme itsellemme ja toisillemme päivittäin erilaisissa vuorovaikutustilanteissa. Halu jättäytyä alitajuisen manipulaation ulkopuolelle vaikuttaisi ihan perustellulta syytä olla katsomatta uutisia - ja/tai/vai elokuvia.

Mihin uutisia sitten tarvitaan? Uutinen tehdään jostain ilmiöstä, joka vaikuttaa todelliselta. Vastaanottaja sisäistää uutisen, jonka jälkeen hän jakaa uutisen lähipiirissään, kotona tai työpaikallaan. Kollektiivisessa jakamisessa tapahtuu uutisen todellisuuden varmistumista: ”Näin asia todellakin on”. Yksimielisyys jonkun ilmiön todellisuudesta vahvistaa ilmiötä suhteessa sellaisiin ilmiöihin, joita ei ole kollektiivisesti jaettu eikä kollektiivisesti todeksi *puhuttu*. Kollektiiviset ilmiöiden todentamiset luovat perustan, josta käsin uutisten tekijät käsittelevät uusia ilmiöitä. He tekevät uutisia yleisesti hyväksytyjen todellisuuskäsitysten pohjalta – ja luovat uusia kuvia todellisuudesta, jotka taas todentuvat kollektiivisesti. Tätä itseään ruokkivaa kehää voisi kutsua uutisluupiksi.

Seija Ridell (Ridell, 1998) tutki väitöskirjassaan ”Tolkullistamisen politiikkaa” uutisten vastaanottoa. Väitöskirjaansa varten Ridell haastatteli ihmisiä ryhmähaastattelumetodilla. Haastatteluista kävi ilmi, että pohjimmainen syy uutisten katsomiselle on sosiaalinen konformismi: ettei vaikuttaisi tyhmältä tuttavien keskuudessa tai työnantajan edessä. Mitchell Stephens esittää teoksessaan ’A History of News’ (1988), että ihmisillä on ollut tarve levittää tarinoita ajankohtaisista asioista kautta aikojen, jo paljon ennen kirjoitustaidon keksimistä. (Stephens 1988, 14). ’Mitä kuuluu?’ tai ’What’s new?’ sanotaan, kun tavataan, ja sitten kuullaan ja kerrotaan uusimmat uutiset. Stephensin mukaan on lähes mahdotonta löytää historiasta esimerkkiä yhteiskunnasta, jossa uutisia ei vaihdettaisi, ja josta ei löytyisi välineitä tai rituaaleja uutisten vaihtoon. (ibid.) Tutkimusten mukaan ihmiset kärsivät henkisesti ja fyysisesti, jos joutuvat olemaan joskus tavanomaista pidemmän ajan ilman uutisia - he tuntevat tylsistymistä, eksyneisyyttä, hermostuneisuutta, eristyneisyyttä.¹⁸

Pitäis tietää. Mutta mitä pitäis tietää, kun ei tiedä mitään.

- ’Puoli yhdeksän raivo’

Historiallisesti tarkasteltuna uutisten sisällöt ovat liittyneet Stephensin mukaan vaarasta varoittamiseen, kuolinilmoituksiin, sotiin, ravintoon ja talouteen sekä lisäksi mielihyvää tuottaviin asioihin kuten viihteeseen ja urheiluun. (1988, 33-35). Selitykseksi ikiaikaisesti toistuville teemoille Stephen esittää yksilön tiedontarpeen ja ajanvietteen ohella yhteiskunnan turvallisuuden ja solidaarisuuden kokemuksen. Lain ja säädösten tiedottaminen auttaa vallanpitäjää koordinoimaan hallittavan yhteisön käyttäytymistä, oletettavasti sen omaksi hyödyksi. Uutiset myös hienovaraisesti vahvistavat yhteisöä. Voisi ajatella kuten Stephens väittää, että tiedottamalla epätavallisuuksista, uutiset auttavat yhteisöä ymmärtämään mikä on normaalia. (1988, 35). Joka kerta vaihtaessaan yhteisöään koskevia uutisia yksilön jäsenyys yhteisössä vahvistuu. Tästä näkökulmasta katsottuna myös jokainen yhteisön johtajaa koskeva ilmoitus tai juoru korostaa johtajan keskeistä asemaa.

Globaalissa maailmassa talous ja sodat sitovat kaikkia ihmisiä kansallisuudesta riippumatta yhteiseen verkkoon, jossa jokainen yksilö kytkeytyy omalla toiminnallaan

¹⁸ Esim. Stephens 1989, 17

tahdosta riippumatta maapallon mittakaavassa tapahtuviin liikkeisiin. Uutiset eivät enää muodostu lokaaleista tai naapurivaltojen välisistä selkkauksista, vaan koko maailman tapahtumat ovat lähtökohtaisesti uutisten aiheita ja katsojan kiinnostuksen kohteita. Uutisoitavat ilmiöt ja niiden taustalla vaikuttavat tarpeet ja voimat eivät sinänsä ole kovin erilaisia, mutta mittakaava on muuttunut monessa suhteessa. Stephens kirjoitti 80-luvun lopussa, että ”huomiota herättävä maailma uutisten ilmoittamana kilpailee kompleksisuudessaan huomiota herättävän maailman kanssa sellaisena kuin *se on*.” Niinpä hän kysyy, ”onko uutiset – kollektiivinen ajatuksen virta – vahvistettu sellaiseen pisteeseen, missä yksilöillä alkaa olla vaikeuksia keskittyä mihinkään muuhun”. (1988, 295, 298).

Toistan: uutiset kiinnostuvat globaaleista ilmiöistä silloin, kun ne vahvistavat vallitsevaa käsitystä yhteiskunnan järjestyksestä. Tämä väistämättä tekee uutisista kansallisia projekteja siitä huolimatta, että ylikansalliset kapitalismin rakenteet ja toimijat voivat olla vaikutusvaltaisempia toimijoita globaalilla tasolla kuin kansallisvaltio. Globaali valtarakenne muodostuu kansallisvaltioiden välisistä erilaisista riippuvuussuhteista, valtioiden muodostamista liitoista, sekä valtioiden välisiä suhteita risteävistä ylikansallisten toimijoiden taloudellisista intresseistä. Tällaisessa eri intressien verkostossa on uutistoimittajan varmasti vaikea löytää selkeitä motiiveja työlleen, joka viimekädessä on valjastettu puolustamaan valtarakenteita.

Pitäisikö yksilön itse määrittää valtajärjestelmä, jota puolustaa? Ns. YLE GATE – skandaali vahvisti, että Yleisradion sisäinen valtarakenne viime kädessä puolustaa poliittista valtaa. Samalla ilmeni, etteivät yksittäiset toimittajat ole yksiselitteisesti hallittavissa. Uutisten tuottama kuva maailmasta, sen kytkeytyminen katsojan omaan kokemusmaailmaan, ja maailmankuvan muodostuminen katsojan tietoisuudessa on monimutkainen yhtälö. Uutisten tuottama kuva todellisuudesta on kuitenkin siinä mielessä koherenssi, että se on audiovisuaalista kuvavirtaa, joka esitetään samanaikaisesti eri vastaanottimissa. Katsomme uutisia, jotta voisimme käsittää maailman yhteiseksi – jotta voimme puhua keskenämme ikään kuin samaa kieltä samasta todellisuuden kuvasta käsin.

MAAILMANKUVAN KUVAAMISESTA

Haluaisin välttää lopullisuutta ja leimautumista omien ajatusteni kanssa – toisaalta. Toisaalta olen hyvinkin kiivas ja kärkeä sanomaan juuri senhetkisen tunnetilan mukaisen mielipiteeni. Ja mitä voimakkaampi tunnetila, sitä voimakkaampi on tarve mielipiteen ilmaisemiseen. Lopputyöelokuva on oma kokeiluni käsitellä maailmankuvan muodostumista ja median ongelmallista asemaa maailmankuvan muodostumisessa. Tiedostan, että tällainen pyrkimys saattaa aiheuttaa myötähäpeää. Sitä voi pitää lapsellisena, mutta tämä elokuva ja tämä kirjoitus on harjoite, ei lopullinen kannanottoni!

Kuvittelen nykyihmisen maailmankuvan muodostuvan uutisten ja institutionaalisen elokuvan kautta. On toki mahdollista, että ainoastaan minun maailmankuvani on muodostunut niin, ei muiden. - Voihan perkele!

On tietysti muitakin. Minun ajatteluni rakentumiseen ovat vaikuttaneet viime aikoina Marshall McLuhan, Hito Steyrl, Jonathan Beller ja Adam Curtis. McLuhanin perustava mediateoria väittää: ”Median muodostamassa ympäristössä on ainutlaatuinen määrä aistihavaintoja. Yksittäisen aistin laajeneminen muuttaa perustavanlaatuisesti tapaamme ajatella ja toimia – tapaamme havainnoida maailmaa.” (1967, 41). Nykyelokuvateoreetikko Jonathan Bellerin mukaan ”aiemmin elokuvana ilmenneestä sosiaalisesta vuorovaikutuksesta on tullut yleisesti ihmisten yhteisöllisyyttä ohjaava malli”. (Mirzoeff 2002, 61). Bellerin mukaan elokuva ja sen johdannaiset (televisio, internet jne.) ovat ”tehtaita, joissa katsojat työskentelevät”. (Steyerl 2009). Media ”käyttää hyväkseen katsojan esteettisiä taitoja ja kuvittelukykyä”. (Mirzoeff 2002, 61).

Don DeLillon *Valkoisessa kohinassa* (1986) yksilö, joka uskoo omaan erityisyyteensä, ostaa supermarketista täsmälleen samoja muroja muiden kuluttajien kanssa. Valitsemisprosessin myötä hän kuitenkin kokee suurta vapautta ja itsensä toteutumista.

Oma tavoitteeni tässä houreisessa elokuva/uutis-instituution uudelleenajattelu-prosessissa on havainnoida ajattelua (siis tätäkin jota tässä tekstissä harjoitan ja sitä nimenomaan) kulttuurisena ja symbolisena rakennelmana. Sen ulkopuolelle pääseminen ja sen ulkopuolelta tarkastelu vaatii eräänlaisen tyhjentymisen tilan, jossa arvottamisen ja epätasa-arvottamisen mekaniikkaa voi lähestyä henkisten, materiaalisten ja liikkeellisten harjoitteiden eli kokemusten kautta. Koska mielikuvamme maailmasta syntyy kokemustemme summana, on harjoiteltava itsen ulkopuolista kokemista - jotta voi nähdä maailman toisin.

HARJOITE nro: 1

*Myötätuntoinen katse*¹⁹

Olin taiteellisen työryhmän jäsen Toisissa tiloissa -kollektiivin *Avalokiteshvara Superclusters* ulkoilmaesityksessä, joka sai ensi-iltansa kesällä 2017 Hermannin rantapuiston jättömaalla, Helsingissä. Esitys on kollektiivinen, moniosainen myötätunnon harjoite, jonka päämääränä on kokemus kaikkien olentojen samanarvoisuudesta. Esityksen keskiössä on myötätuntoisen katseen harjoite, jota käytimme myös muun taiteellisen työskentelyn lähtökohtana. Tekniikka perustuu muutokseen käsien, katseen ja ruumiin välisessä koordinaatiossa. Harjoite toimii siten, että avustaja möyhentää sormillaan katsojan katsetta ja katsottavaa maisemaa. Katsojan katse pehmenee, jonka jälkeen hän siirtää pehmentyneen katseen sydämensä tasolle ja näkee nyt maiseman myötätuntoisesti – sydämen tasolta. Sydämen tasolta katsominen on sitä, että tarkastellaan kohdattuja asioita tasa-arvoisesti, samalta tasolta. Esityksen traileriin kuvaamani video simuloi harjoitetta katsojan perspektiivistä. Katso video ja anna katseesi pehmentyä.²⁰

<https://www.youtube.com/watch?v=q1RhMbicEAA>

¹⁹ Toisissa tiloissa kollektiivin kehittämä harjoite

²⁰ Esiintyjä: Outi Condit

PUOLI YHDEKSÄN RAIVO

Why is our life dominated by discontent, by anguish, by the fear of war, by war?

–

To answer this question, I've written this film, following no chronological, or perhaps even logical line, but only my political reasoning and my poetical feeling.

– Pier Paolo Pasolini, *LA RABBIA* 1963

Taiteellinen opinnäytetyöni *Puoli yhdeksän raivo* tai *Prime Time Rage* on Ylen uutismateriaalista ja animaatiosta koostuva lyhytelokuva, joka käsittelee televisio-uutisten tuottamaa maailmankuvaa ja sen vastaanottamista.

Itselleni ja työryhmälle asettamani kysymykset läpi prosessin ovat olleet nämä: **Ensinnäkin**, voiko uutiskuvia esittää millään ehdoilla tai missään olosuhteissa toisintamatta ja kierrättämättä uutiskuvien sisältämää problematiikkaa, valtarakenteiden, vastakkainasettelun hegemonian ja väkivallan normaaliuden välistä kytköstä. Esittäessään väkivaltaa uutiset luovat väkivallalle huomio-arvon. Uutistoimistojen tuottamat kuvat väkivallasta toisinnetaan eri maiden medioissa. Uutisten tuottaman huomio-arvon seurauksena väkivallasta tulee merkittävää ja se synnyttää vastavuoroisesti lisää väkivaltaa – ja siitä taas tehdään lisää uutisia. **Toisaalta**, voimmeko käsitellä uutisinstituutiota millään ehdoilla tai missään olosuhteissa jatkamatta sitä dokumenttielokuvan uhrikuva-motiivia, jossa päähenkilö ei kykene ratkaisemaan ongelmiaan, jolloin dokumentaarinen elokuva saapuu avuksi. Elokuvassamme uhrin asemassa on koko ihmiskunta. Millainen olento voisi auttaa ihmiskuntaa? – Humanoidi, tai humanoidiksi muuntuminen?

ILTASATU

*Jokaiselle sukupolvelle on oma tarina sodasta.
Tarinaa kerrotaan iltaisin.
Se on kuin elokuvaa
hyvistä ja pahoista, voitoista ja tappioista.*

*Jotkut kuvat ovat niin vakuuttavia
että niistä muodostuu monumentteja:
alkuja, käännekohtia ja loppuja.*

*Tämä on alkukuva sille tarinalle sodasta jonka uutiset meille,
90-luvulla kasvaneille, ovat esittäneet.
Tarinaa katsottiin kotona ennen nukkumaan menoa,
sohvalla äidin ja isän kanssa.*

*Sodasta kerrottiin kuvilla palavista öljykentistä.
Kerrottiin, että perääntyessään hävinnyt osapuoli
sytytti öljylähteet tuleen ja aiheutti
suuren taloudellisen vahingon.*

*Ihmisuhreista ei ollut kuvia.
Kuolema oli siivottu pois.
Se piti kuvitella itse.*

*Tämä tarina alkoi kun olimme lapsia,
Ja se jatkuu yhä.*

*Uutisten välittämän tarinan mahtavin voima
on sen luoma pelko.*

*Ja tarinaan kiedotut ihmiset
vastaavat pelkoon merkityksettömillä lauseilla
tai pohjattomalla raivolla.*

*Joskus paljon myöhemmin ymmärsimme että
aseteollisuuden yksityistäminen muutti sodan.
Eikä kylmä sota loppunut vaan viileni entisestään.*

*Yhdessä sota-uutiset ja sotaelokuvat muodostivat supertarinan,
jossa maailmasta tuli yksinapainen.
Pääosaa esittivät isä ja poika.*

*Sotakuvilla käydään kauppaa.
Me maksamme:
Reutersille
Ylelle
Associated Pressille
CNN:lle,
BBC:lle,
INA Medialle,
sekä entisen Itä-Saksan television kuvien
oikeuksien haltijalle.*

*Nyt omat lapsemme katsovat uutisia,
kuvia toisista pommi-iskuista ja toisista presidenteistä.*

*Käänän katseeni pois ruudusta ja kysyn tarinankertojilta:
”Miksi on normaalia, että vuosikymmenestä toiseen
elämäämme hallitsee tytytmättömyys, tuska, sodan pelko ja sota?”*

Vastavoimien välisen taiston siemen kylvetään jo lasten iltasadussa, tai kylvettiin silloin, kun itse olin lapsi. Samaistuttavat, puoleensavetävimmät hahmot olivat hyviä, kun taas pahuus kuvattiin viekkaana äitipuolena, jättiläisenä tai noitana. Eurooppalaisia kansansatuja psykoanalyttisesta näkökulmasta analysoinut Bruno Bettelheim (1998) esittää, että sadut auttavat lasta kasvamaan itsenäiseksi ja tasapainoiseksi ihmiseksi. Sadut esittävät lapselle kamppailun vaikeuksia ja epäoikeudenmukaisuutta vastaan ihmisenelämän väistämättömänä osana. Sadut kertovat, että rohkeasti kohtaamalla ja kamppailemalla ylivoimaiset ja odottamattomatkin vastoinkäymisetkin voi ylittää ja lopulta selviytyä voittajana. Bettelheimin mukaan

Sadulle on ominaista, että se tuo eksistentiaalisen ongelman esiin lyhyesti ja keskitetysti. Näin lapsi pääsee käsiksi ongelmaan sen olennaisimmassa muodossa. Monimutkaisempi juoni hämmentäisi häntä. Satu yksinkertaistaa kaikki tilanteet. Sen hahmot on kuvattu selkeästi ja kaikki turhat yksityiskohdat on jätetty pois. Kaikki sadun hahmot ovat tyypillisiä, eivät ainutlaatuisia (...) Satujen hahmot eivät ole kaksiarvoisia, eivät yhtä aikaa hyviä ja pahoja, kuten kaikki ihmiset todellisuudessa. Koska lapsi näkee kaiken vastakohtia korostaen mustana tai valkoisena, myös sadun hahmot ovat kärjistetyksi joko hyviä tai pahoja, eivät mitään siltä väliltä.

(Bettelheim 1998, 16-17)

Elokuvat ovat aikuisille kerrottavia kansansatuja. Mutta juoni lähti väärille raiteille jo lapsen iässä olevan elokuvan alkuvuosina, kun lapsellisen tarinan vertauskuvallinen paha saikin personifioitua, ihmistä esittävän ruumiin. Hyvän ja pahan problematiikka kansansaduissa yksilön kehitystä koskevana kamppailuna kopioitiin ja liitettiin ihmiskunnan käsittäväksi ongelmaksi. Alkoi tarina kansakunnasta, jossa tietyt ihmiset ja ihmisryhmät ovat hyviä ja oikeassa, ja toiset pahoja ja väärässä. Elokuvan ensimmäisiä suuria tarinoita olivat tarinat Jeesuksesta ja valkoisesta ylivallasta. Narratiivisen elokuvan historiasta tuli hyvän ja pahan kuvagalleria: miltä hyvä ja paha näyttävät, kuinka puhuvat, miten toimivat ja missä kamppailevat. 1900-luvun aikana

elokuva juurrutti syvään tarinan ihmiskunnasta kollektiivisena yksilönä, jonka sisällä vastavoimat taistelevat keskenään.

Elokuva syntyi ja sai inspiraationsa todellisuudesta historiallisena hetkenä, jolloin liikenne- ja viestintäyhteyksissä tapahtuneiden muutosten myötä maapallo globalisoitui ja yhdistyi, mutta poliittisten ja ideologisten erimielisyyksien johdosta jakautui kahteen ideologiseen leiriin. Godardin *Histoire(s) du cinéma* (1998) esittää kolme voimakkaimmin 1900-lukua määrittävää tapahtumaa: Venäjän vallankumous, natsismi ja Hollywood-elokuva. Elokuvan täyttäessä sata vuotta 1990-luvun alkupuoliskolla, myös maapallon globaali tilanne muuttui, se yksinapaistui ja Yhdysvaltojen johtama ”länsi” otti lopulta maailman ”herruuden”. Niin se ainakin suomalais-lapselle kerrottiin. Nyt elämme tuon herruuden viimeisiä hetkiä. Milleniaalisessa taitteessa monilla elämänsäaloilla ilmennyt yksinapaisuus alkoi oireilla ja sen lieveilmiönä nousi pintaan *totuuden jälkeisyys*²¹. Post-truth diskurssissa on tunnistettavissa hyvä-paha (oikea-väärä) dikotomia. Niin kuin elokuva ja uutiset ovat dualistisesti meille opettaneet, värittää hermostunutta tämänhetkisyys keskustelua vastakkainasettelu oikea(uskoisuuden) eli toden, ja väärä(uskoisuuden) ja valheen välillä. Tätä taistelua käydään nyt erilaisten ääriäkemysten välillä. Sitä käydään uskontojen välillä ja sitä käydään ydinasevarustelun muodossa jälleen suurvaltojen välillä - sellaisella voimalla ja periksiantamattomuudella, että vastakkainasettelusta on muodostunut eri tahoilla ja eri mittakaavoissa aikamme vitsaus.

Yksi kahtiajakautumisen muoto elokuvassa on perinteisesti ollut maailmaa pelastavan dokumentaristin kehystämä uhrikuva. Ajatus dokumentaarista elokuvasta kytkeytyy vahvasti mielikuvaan osattomuudesta ja sen kuvaamisesta. Toista ihmistä on kohdannut väärä, jonka hyväosainen elokuvantekijä haluaa saada oikaistuksi. Siispä tehdään siitä elokuva, annetaan ääni toiselle. Susanna Helke pohtii uhrikuva:

²¹ Vuoden sana 2016 <https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>
Näytelmäkirjailija Steve Tesich käytti ilmausta viitatessaan Persianlahden sotaan vuonna 1992.

Äänen antamisen tehtävä on äkkiseltään ajatellen jalo yhteiskunnallisen taiteen ele. Ylevä tehtävä kätkee oletuksen, että on olemassa osaton Toinen, joka ei kykene puhumaan itse ilman välittäjää. Äänen antamisen tehtävä edellyttää oletuksen toisen äänettömyydestä. Poliittinen ilmenee lahjoittamisen eleenä: annetaan jotakin jollekin, jolla sitä ei ole, mutta sinulla on. Kuulut niihin, joilla on ääni ja sen antamisen oikeus.

(Helke 2016)

Helke näkee uhrikuvat säälin eleinä, joilla tuotetaan kertomuksia maailmasta, joissa vallitsee ”hegemoninen turvallisuus niiden, joilla on ja niiden joilla ei ole, välillä”. Helke peräänkuuluttaakin poliittisia eleitä taiteessa, jotka sekoittavat tietoisien ja totunnaisten ajattelun varmuutta ja pysyvyyttä.

Hito Steyerl pohtii poliittisen ilmenemistä toisesta näkökulmasta. Steyerl toteaa, että vaikka poliittisen elokuvan alkuperäinen tarkoitus oli opetuksellinen – sillä pyrittiin kasvattamaan joukkojen tietoisuutta – nykyisin poliittinen elokuva ei enää kasvata joukkoja, vaan tuottaa niitä.

Traditionally, political cinema was meant to educate—it was an instrumental effort at “representation” in order to achieve its effects in “reality.” (...) Today, cinematic politics are post-representational. They do not educate the crowd, but produce it. They articulate the crowd in space and in time.

(Steyerl 2009)

Tarkoittaako Steyerl sitä, että poliittinen elokuva on kykenevä ainoastaan synnyttämään eräänlaisia kuplia, yleisöjä yleisöjen sisällä, jotka elävät poliittisen elokuvan ehdottamaa todellisuutta muista riippumattomina? Itse ainakin koen usein näin.

Raivossa uutiskuvan vastinpari on katsoja, sohvaperuna, se joka uutisten ehdottaman maailman kuvan ottaa vastaan ja muuntaa sosiaalisissa kanssakäymisissä puheeksi. Katsojan kautta uutisinstituutio tulee olevaisiksi. Ilman vastaanottajaa ei ole uutisinstituutiota. Uutinen ei ole uutinen, ennen kuin se tehdään, välitetään, vastaanotetaan ja edelleen puhutaan sosiaalisissa tilanteissa. Elokuvasa animoidut hahmot esittävät Seija Ridellin 1995 väitöskirjatutkimustaan varten ryhmähaastattelujen henkilöiden puheenvuoroja. (Ridell 1998). Piirretyt hahmot ovat

karikatyyrejä uutisten katsojista. Heidän edesottamuksensa uutisjutuista ovat kuin kenen tahansa uutisten seuraajan edesottamuksia. Piirroshahmot eivät ole filosofeja. Heidän edesottamuksensa ilmentävät eksyneisyyden ja kykenemättömyyden tilaa johon uutiset katsojan saattavat. Elokuvan tutkimusryhmän osallistujat kuvastavat ns. *kollektiivista yksilöä* yhteiskunnallisena asemana. Tässä yhteiskunnassa me kaikki (olimme sitten uutisten tekijöitä tai vastaanottajia) olemme vaarassa – kykenemättömänä tunnistamaan koneistoa, jota me itse pidämme toiminnassa.

Oma pyrkimykseni pois uhritarinasta asetti elokuvamme siihen pisteeseen, jossa koko yhteiskunta näyttäytyy itse rakentamansa koneiston uhrina – itsensä uhrina. Itsestäni taas löysin maailmaa parantavan, jeesusteleavan dokumentaristin!

14.08.2017

Kotona Jätkäsaressa:

Aloitan paluun uutiselokuvan pariin. Hirveä epäily, onko projekti mitenkään perusteltavissa. Mitä tekemistä 90-luvulla ja kylmänsodan päättymisellä on uutisinstituution kritiikin kanssa, ja toisaalta, miksi uutisinstituutiota pitäisi vielä entisestään kritisoida aikana, jolloin ihmiset ovat alkaneet jälleen epäillä planeetan pyöreyyttä?²² Pakotan itseni katsomaan toukokuussa hyllylle jätetyn elokuvaprojektin ja löytämään siitä jotain mielekästä ajateltavaa tässä hetkessä. Aikaa on kulunut liian kauan, että voisin jatkaa siitä, mihin tuolloin jäin. Elokuva on liian masentava, eikä siinä ole selkeää syytä olemassa oloon. Se on raivoa raivon päälle, enkä edes tunne kovin suurta raivoa mitään kohtaan tällä hetkellä. Miten raivoa voi lähestyä myötätuntoisena? Miten olla myötätuntoinen omille aikaisemmille ideoille?

Kysymys uutisinstituutiosta ja sen vaikutuksista on yhteiskuntaa, jopa ihmiskuntaa koskeva. Sen pohdinta on johtanut umpikujaan, jossa koen uutiset ilmiönä ristiriitaisena. Sen tarpeellisuutta ei käy kiistäminen ja kuitenkin sen olemassaolo on kytköksissä ihmiskuntaa vaivaavan pelkoon ja ahdistukseen. Esa Kirkkopelto tarjoaa vuonna 2015 laatimassaan *Humanoidihypoteesissa* maan ulkopuolisen, kehittyneemmän elämän filosofisen pohdiskelun ulospääsyksi ”niistä umpikujamaisista erimielisyyksistä, joihin helposti päädytään silloin, kun

²² katso YLE tv-uutiset 13.8.2017, <https://yle.fi/uutiset/3-9772447>

pohditaan koko ihmiskuntaa koskevia kysymyksiä.” (Kirkkopelto 2015, 1). Humanoidihypoteesin mukaan ihmislajin toimintaa voi mielekkäästi tarkastella ja ohjata humanoidin näkökulmasta.

Kun ihmiskunnan toimintaa tarkastellaan kokonaisuutena, ikäänkuin kollektiivisena yksilönä, sen toiminta heijastaa tiettyä kokonaisvaltaista näkemystä siitä itsestään, ja tuon näkemyksen se voi saada vain itsensä ulkopuolisesta näkökulmasta, planetaarisesti. ”Ihmiskunta” on jokaisen yksilön ja ryhmän toimintaa ohjaava eettinen idea.

(Kirkkopelto 2015, 5)

Kun olen elokuvan tekoprosessin aikana kyseenalaistanut toistuvasti omia motiivejani elokuvantekijänä, löydän humanoidihypoteesista siihen näkökulmia. Kirkkopellon koollekutsuman, Toisissa tiloissa -esitystaiteen kollektiivin *Humanoidihypoteesi*-esitys tarkastelee miltä maailma näyttää ja miten ihmisen toiminta näyttäytyy humanoidin silmin, maan ulkopuolisesta näkökulmasta. Kevään 2015 esityksessä yleisö pääsi ryhmän kehittämän tekniikan turvin tutkimaan ympäröivää todellisuutta, tässä tapauksessa Helsingin yliopiston Kaisa-talon kirjastoa, humanoidin näkökulmasta.²³ Humanoiditilassa ihmistoiminta voi näyttäytyä outona, vieraana, ja sitä tarkastellessa ihmisen toiminta saattaa löytää uudenlaisia merkityksiä. Asia joka ihmiskatseella näyttäytyy kenties normaalina, voi näyttäytyä humanoidiperspektiivistä epäloogiselta.

Uskoisin, että humanoiditilan löytäminen kuvaamassani esityksessä, Kaisaniemen opiskelijakirjastossa keväällä 2015, aiheutti sen, että aloin tehdä televisiouutisiin liittyviä normaalia poikkeavia havaintoja. Havainnot paljastuivat minulle kuin humanoidikatseen kautta. Ensimmäinen huomio liittyi tilanteeseen, jossa olin lapsen saatuani. Eristyessäni muista sosiaalisista areenoista, olin vaatinut, että meille ostetaan taulu-TV, ikkunaksi maailmaan. Katsoin uutisia isolta ruudulta samalla kun imetin.

²³ Humanoiditekniikassa henkilön tietoisuus ja katse nostetaan henkilön pään yläpuolelle yksinkertaisella tavalla, ilmapalloa apuna käyttäen. Henkilö sulkee silmät ja painaa palloa ensin vasten päälakeaan. Kun tunne päänyläpuolisesta, toisesta päästä, on saavutettu, nostetaan pallo pois ja henkilö voi kuvitella päänsä yläpuolella olevan tilan laajenevan. Tämän jälkeen hän siirtää tietoisuutensa (esim. kuvitellen siirtävänsä yhden asian kerrallaan tai kokonaisia asioiden klontteja tai virtoja yhdellä kertaa) päänsä yläpuolella olevaan tilaan. Kun koko tietoisuus on siirretty pään yläpuolelle, henkilö avaa silmänsä ja lähtee tutkimaan ympäröivää tilaa ylemmän tietoisuuden katseella. Humanoiditila palautetaan käsillä päätä taputellen ja tuoden tietoisuus taas omaan fyysiseen päähän.

Toisesta uutisten katsomiseen liittyvästä havainnosta kerroin ensi kertaa Sera Martikaisen aiheidearyhmässä itselleni ja muille näin:

Tän alkukuva, siis miksi mä sain tän että pakko tehdä nyt tää. Se kun Venäjä hyökkäs Syyriaan. Katoin ne uutiset ja mä havahduin siihen että se oli leikattu kuin elokuva tää uutispätkä. TV ehkä oli äänettömällä koska oli vauva menossa nukkumaan, mä en kuullu mitä siinä sanottiin, mutta siinä kohtauksesa Putin oli orkesterin johtaja valvontahuoneessa ihan niinku siellä uutishuoneessa, missä ohjaajat editoi ja näin. Putin oli siinä huoneessa kattomassa miten erilaiset väkivaltakoneet lentää Syyrian yläpuolella sit se niinku painelee nappia ja sit räjähtää. Mä en tiedä miten se oli, että mitä tapahtui mutta tästä se lähtee tästä pitää tehdä elokuva.²⁴

Myöhemmin tajusin vielä, että teen nyt samaa, mihin itse olin lapsena tottunut. Avaamalla television puoli yhdeksältä normalisoin ja oikeutan myös lapselleni maailman, jossa väkivalta ja sota esitetään tosielämän iltasatuna, jonka turvin ja jonka pyöriessä edelleen jossain mielen sopukoissa mennään nukkumaan.

Havahtuminen normaalina pitämäni tilanteeni perverssyyteen oli minulle ensisijainen lähtökohta lopputyöelokuvan tekemiselle. Mutta oli myös esimerkki. Putin-uutista seuraavalla viikolla otin osaa Olaf Müllerin pitämälle Pasolini-kurssille. Ensimmäisenä päivänä hän esitti meille *La Rabbian* (1963). Elokuvamme on nimetty Pasolinin raivon mukaan. Alun perin tarkoitus oli tehdä remake, mutta jossain vaiheessa ymmärsimme ettei se ollut mahdollista.

Puoli yhdeksän raivo katsoo ihmisen toimintaa ylhäältä päin, outouttaen sen, mikä nähdään perustavanlaatuisena osana demokraattista yhteiskuntajärjestystä.

Elokuvan humanoidihypoteesia mukaileva pohdinta onkin, että kun havaitsemme uutisia tuottavan instituution ylemmän tietoisuuden valossa, voimme kääntää ihmiskuntana toimintamme suunnan niin, että uutiskuvat ja -tarinat eivät olisi enää jumalallisessa, aikaa, päivän rytmiä, tapahtumien kulkua, kohtaamistemme puheenaiheita, sanalla sanoen kollektiivista mielentilaa hallitsevassa asemassa.

²⁴ Katso myös Sera Martikaisen taiteellinen opinnäytetyö, joka valmistuu syksyllä 2017

Puoli yhdeksän raivon muodon hahmottuessa puhuimme työryhmän kanssa mittakaavasta, siitä miten globaalissa skaalassa televisioverkkojen ja muiden medioiden välittämien uutisten rooli yhteiskunnassa näyttäytyy todella mittavana, mutta miten planetaarisissa mittakaavoissa tarkasteltuna se muuttuu aivan mitättömän pieneksi. Elokuvallisia esimerkkejä tällaisesta mittakaavan ja näkökulman muutoksesta inhimillisestä planetaariseksi voisivat olla vaikkapa *Koyaaniskatsi* (1983) tai Frederik Weismanin instituutioita tutkiva dokumentaarinen tuotanto. Näissä elokuvissa ihmistä ja ihmisen toimintaa tarkastellaan ikään kuin instrumentaalisen objektin läpi. Tällainen katse kuvaa hyvin ihmismassojen liikkeitä ja ihmisen aikaansaannoksia ympäristönsä muokkaajana (*Koyaaniskatsi*). Tai se kuvaa kaikissa ihmisyyhteisöissä läsnä olevien, hierarkkisten suhteiden ja näkökulmien esiintymistä ja suhteiden välistä jatkuvaa neuvottelua (Weisman).

Mutta mittakaavan muutos voi kääntyä myös ongelmalliseksi. Sillä kun tarkastelemme planetaarisesta näkökulmasta ihmiskuntaa *kollektiivisena yksilönä*, niin mitä tapahtuu sisään päin zoomatessa? Tuon kollektiivisen yksilön sisällä vaikuttavat vastavoimat näyttäytyvätkin jälleen eri ihmisryhmien välisinä dikotomioina, alistajien ja alistettujen vastakkainasetteluina. Myös uutiset ja elokuva-instituutiot esittävät näkökulmakseen planetaarisen tai jumalallisen katseen, josta käsin ne tarkkailevat kollektiivista yksilöä. Uutisten alkutunnus viittaa planetaariseen, 'objektiiviseen', ylempään, jumalalliseen katseeseen, mutta kamera-ajo lähikuvaan, uutisankkuriin tai elokuvan päähenkilöön kytkee näkökulmamme heti seuraavaksi siten, että joudumme positioon, joko puolesta tai vastaan. Tämä on dualistisen elokuvakerronnan ja uutistarinoiden tautologinen sokea piste. Sillä mitä ja miten tahansa uutiset ja elokuva esittävät, kumpikaan instituutio ei ratkaise sitä ongelmaa, että institutionaalinen esittämisen tapa jo itsessään määrittää ja rajoittaa sitä niin, että sen merkitys on aina typistettävissä niihin primääreihin, joissa sen sisältämien ainesten voidaan katsoa olevan kytköksissä ihmiskeskeiseen *konfliktiin*. Ja kun taas zoomataan vielä sisään ja tarkastellaan yksittäistä ihmistä, huomataan että samat vastavoimat näyttäisivät vaikuttavan yksilön sisällä.²⁵

²⁵ Tässä kohtaa haluaisin mennä, siihen miten hienosti David Lynch *Twin Peaksin paluussa* on ajanut vastavoimien välisen taistelun yksilön itsensä sisään, vienyt sen Goethen tavoin takaisin siihen mittakaavaan, mihin se kuuluukin. Ihmiseen itse itsensä vastuksena!

METODI

Puoli yhdeksän raivo on syntynyt useiden eri lähtökohtien, vaiheiden ja työskentelyperiaatteiden vaikutuksesta. Käsittelin tässä vain keskeisintä, vastakkainasettelun problematiikka. Kokosin listan muista elokuvaa ohjanneista lähtökohdista, joista muodostui kymmenen, itselleni toimivan toimintaohjeen dogma:

1. **Katsotaan elokuvalla itsemme ulkopuolelle, mutta niin lähelle, että ymmärretään sitä mitä katsotaan.**
2. ***Elokuva-ajatellaan yhteiskunnallista ilmiötä.***
3. **Nimetään havainto (tässä tapauksessa *institutionaalisen representaation problematiikka uutisissa ja elokuvassa*).**
4. **Tehdään elokuva ilman vastakkainasettelua tai valtarakenteita vahvistamatta.**
5. **Muodostetaan elokuvasta avoin tila, joka sisältää samanaikaisesti ja tasa-arvoisesti pyrkimyksen sekä selkeyteen että asioiden monimutkaisuuden tunnustamiseen.**
6. **Muodostetaan työryhmä, jossa jokainen voi toimia itselleen hyväksi näkemällään tavalla, ja jossa jokainen tulee kohdelluksi ja kuulluksi tasa-arvoisena ryhmän jäsenenä.**
7. **Voidaan tehdä ratkaisevia muutoksia prosessin viimeiseen päivään saakka, eli hyväksytään ja hyödynnetään epävarmuutta.**
8. **Tiedostetaan tyhjentävän esityksen mahdottomuus ja *ei-ymmärtäminen* tekemisen asenteena.**
9. **Käsitellään problematisoitua havaintoa ilon ja myötätunnon kautta.**
10. **Tavoitellaan kokonaisvaltaista elokuva-esitystä, jossa elokuvaa *performoidaan* esityksen ja dialogin muodossa yleisön läsnäollessa.**

KYSEENALAISTAMISEN KYSEENALAISTAMISESTA

Elokuva on ensisijaisesti esittävää, vain marginaalissa 'ei-esittävää', 'abstraktia'. Sen esittävä luonne on kehittynyt siten, että tehtäväksi on *annettuna* tullut inhimillisen todellisuuden esittäminen ja simuloiminen – sellaisena kuin se ihmiskokemuksessa havaitaan, tai sellaisena kuin se kokemuksen ulkopuolisena kuvitellaan. Tällä en tarkoita jakoa dokumenttiin ja fiktion, vaan laajemmin jakoa elokuvaan havaittavan tai koettavan todellisuuden esityksinä ja elokuvaan havaittavasta todellisuudesta poikkeavien ilmentymien esityksinä, joita voidaan kutsua utopistisiksi tai dystopisiksi.

Läpi *Raivo*-elokuvan työprosessin, elokuvan tekemisen kyseenalaistamiseen johtaneet pohdinnat ovat liittyneet epäilyyn, että käyttämällä uutiskuvia olemme jo lähtökohtaisesti hävinneet taistelun paremman, tasa-arvoisemman ja elämää säilyttävämmän olemisen tavan puolesta. Onko syytä toisintaa – edes kriittisestä näkökulmasta – uutisten tuottamaa maailmankuvaa elokuvan keinoin, jos tavoitteena on nimenomaan tuon maailmanjärjestyksen ehdottomuuden kyseenalaistaminen? Eräänlaisena kauhukuvana näen elokuvan katsojan vetävän johtopäätöksen uutisinstituutioon kohdistamastani kritiikistä salaliittoteorian, jolla halutaan joko kumota uutisten tarve kokonaan, kannustaa oman tiedon tuottamiin omiin totuuksiin tai pisimmilleen vietyä pönkittää epäilyjä maapallon pyöreydestä.

Representoimalla problematisoitua ja politisoitunutta ilmiötä emme voi olla radikaaleja, sanan varsinaisessa ja positiivisessa mielessä. Olemme kiinni ilmiön esittämisessä, simuloimisessa, ja olemme kahlittuja ja kykenemättömiä auttamaan sen paremmin itseämme kuin muitakaan. Tämän, yhä uudestaan keskusteluun nousseen elokuvamme sisältämän 'ongelman' olemme ratkaisseet työryhmän kesken tällä kertaa siten, että emme puhu enää elokuvasta. Puhumme *energiasta*, jonka on purkaututtava. Purkautumisen sivutuotteena vapautuu valoa. Purkautumisen jälkeen palaudumme perustilaan.

Mutta millaista työtä tällainen purkamisprosessi on edellyttänyt? Ainakin paljon tunteja arkistossa uutisia katsellen. Raha on virrannut. Ihmiset ovat saaneet palkkansa ja osakkeenomistajat osinkonsa, kun olen vierailut Ylen arkistossa, löytänyt hyvän

kuvan ja ostanut sen esitysoikeudet kahdeksi vuodeksi²⁶ esimerkiksi CNN:ltä 6000 USD:n hinnalla. Kuva, joka ylitti kipurajamme, oli WTC-tornin sortumiskuva. Hinta: 8000 USD alle minuutin kuvasta. Kuvan käyttö olisi edellyttänyt myös tiukkaa ideologista kontrollia. Millaisista rahasummista puhutaankaan, kun oikeasti tehdään 'töitä' (sota)kuvilla. Millaisia poliittisia implikaatioita kuviin kytkeytyy? Mitä kuvia kenenkin on mahdollista rahalla ja tarkoitusperillään saada käyttöönsä? Ja millaiseen suhteeseen kuvat ja kuvien esittäminen näin ollen katsojan asettaa? Jonathan L. Beller esittää, että katsominen on pääoman näkökulmasta työtä – arvoa tuottavaa ihmistarkkavaisuutta. (Mirzoeff 2002). Bellerin mukaan ”elokuvan historia, sen kehittyminen teollisesta sähköiseen muotoon, on avoin kirja josta kuvan historia orastavasta teknologiasta biovallan ja sosiaalisten mekanismien vaikutusvaltaiseksi käyttöliittymäksi voidaan lukea.” (Mirzoeff 2002, 61).

Nämä kysymykset jäävät minua elokuvan valmistuessa vaivaamaan.

²⁶ Kahden vuoden esittämisen jälkeen *Puoli yhdeksän raivosta* tulee virallisesti lainsuojaton!

KUVIEN TIEDOSTAMATON KIERTOKULKU

Maapallojen mallintaminen uutisissa ja elokuvastudioiden logoissa vihjaa, että uusimmilla teknologisilla ja tieteellisillä metodeilla sekä mallinnuksilla saamme yhä tarkemman ja totuudenmukaisemman kuvan maailmasta ja maailmankaikkeudesta. Mutta vaikka kuinka mallinnamme ja visualisoimme maapallon ja tähtitaivaan liikkeitä tai kuvittelemme satuhahmoja taivaalle, emme pääse eroon sitä tosiseikkaa, että me emme itse voi mennä *sinne*. Emme voi itse itsellemme todistaa, miltä maapallon omin silmin näkeminen tuntuu, millaisen kokemuksen se meissä herättäisi tai miten se todellisuuskäsitystämme muokkaisi. Siksi olemme kiinni sellaisissa kuvauksissa maailmasta, jotka simuloivat saavuttamattoman saavuttamista, totuudenmukaisen maailmankuvan saavuttamista. Näiden simulaatioiden kautta tulemme vakuuttuneiksi omasta 'maailmankuvastamme', käsityskyvystämme ja ymmärryksestä. Tässä kulminoituu tietämisen pulma, luotammeko siihen tietoon ja siihen kuvaan mitä toiset tuottavat.

Olen tehnyt väkivaltaisen elokuvan enkä toivoisi kenenkään näkevän sitä - sisältämänsä väkivallan vuoksi. Elokuvalla on kuitenkin pyrkimys, joka perustelee väkivallan toistaiseksi. Toistaiseksi, sillä niin kauan, kun en ole keksinyt sopivampaa tapaa esittää ajatusta väkivallan banaalin kuvavirran vankina olevasta ihmisestä, tämän täytyy kelvata. Väkiältä (fyysinen ja mentaalinen), jonka *Puoli yhdeksän raivo* esittää, on väkivaltaa, jota uutis-instituutio tuottaa, toisintaa ja kierrättää. Joka päivä nautittava annos uutisten tuottamaa maailmankuvaa osoittaa katsojalle, miten maailma makaa, ja uutisten esittämä maailma makaa huonosti. Uutiskuvissa pyörivää ahdistuneisuutta on kuitenkin yhä uudelleen tarkasteltava tarkemmin. Yhä uudelleen on tarkasteltava vallan, väkivallan, sodan, mielikuvien ja ideoiden kiertokulkua mediassa. Ja on tarkasteltava kytköstä kuvavirran kierrättämisen ja vääjäämättöminä esiintyvien ilmiöiden välillä. Haluan muistuttaa, että kysymys on yhdenlaisesta, ihmisiä yhdistävästä ja ihmisen itsensä konstruoimasta todellisuuskäsityksestä. Toisinkin voi olla, ajatella ja nähdä. Monet kuitenkin valitsevat uutiskuvat ja antavat itsensä vaikuttua niistä.

Kuvat virtaavat minussa, en pääse niitä pakoon. Kuin lapsi, joka toistaa aikuiselta kuulemiaan lauseita, ymmärtämättä niiden sisältöä, minäkin toistan ja kierrätän kuvia.

Jos elokuva-ajattelen vaikeasti hahmotettavia asioita kuten maailmankaikkeus, globaali talous, myötätunto, sosiaaliset rakenteet, valta - niin mitkä ovat niitä keinoja, joilla asiaa voin lähestyä? Vertauskuvalla, metaforalla, opetuksella, esimerkillä, remakella? Elokuva tiivistää monimutkaisen ilmiön niin yksinkertaiseksi, että ilmiön kompleksisuutta on enää mahdotonta hahmottaa. Se minkä kuva kertoo, on usein vain murto-osa ajatuksesta, joka sen sai liikkeelle. Tai se muuttaa merkitystään vastaanottajastaan riippuen joksikin aivan alkuperäisestä merkityksestään poikkeavaksi.

Kierrättämiseen ja toistoon liittyvän ongelman ydin institutionaalisen esittämisen muodossa on sen konfliktikeskeisyys. Tuon konfliktin keskellä on ihminen tai inhimillistetty olento. Elokuvan inhimillistetty konfliktin keskus on jostain mihin länsimainen katsoja on pyritty samaistamaan, ja näin mahdollistamaan katsojan myötäeläminen tuon samaistumisen kohteen kanssa. Myötäeläytymisen ansiosta elokuvan inhimillistetyn keskuksen, subjektin, vastoinkäymiset ja hänen vastusten eliminoinnin välttämättömyys voidaan perustella, ottaa annettuna, kyseenalaistamattomana, itsestäänselvyytenä.

Siitä lähtien kun elokuva on pyrkinyt samaistumaan teatteriin, se on ottanut ongelmakseen vapauttaa keskuksessaan toimivaa inhimillistä olentoa – milloin mistäkin ikeestä tai ansasta²⁷. Vapautettavat eivät maailmasta lopu, joten niin halutessaan elokuva voi ikuisesti jäädä hoitamaan emansipatorista projektiaan ja ratkomaan erilaisia ristiriitatilanteita, näennäisesti, toisintamalla näkemäänsä ja kuulemaansa. Se voi kuvata vastakkainasettelua luottaen suvereeniin näyttämisen voimaansa, jolla se vakuuttaa katsojan. Tarkoituksena voi olla hyvä, mutta näyttäessään vastakkainasettelun, elokuva unohtaa oman vastakkainasettelua synnyttävän luonteensa. Elokuvallinen media ei ole itsereflektiivinen siinä, miten se historiallisesti kytkeytyy ihmiskeskeistä, vastakkainasettelun kulttuuria tuottavaan ja vahvistavaan

²⁷ Esa Kirkkopelto (2004) avaa ongelmaa teatterin näkökulmasta *Yleistetyn antropomorfismin manifestissaan*

kulttuuriteollisuuteen, joka laajenee ja saa uusia ilmenemismuotoja eri medioissa ja alustoissa kuten peleissä, uutisissa, oppimisympäristöissä ja sosiaalisissa medioissa.

Voisiko elokuvassa kierrätettyä ihmiskeskeistä vastakkainasettelun problematiikkaa lähestyä työkaluilla? Vappu Rantala esimerkiksi on tutkinut yksittäisen kuvamuodon, addiktion, ikonografiaa elokuvassa. (Rantala 2017). Algoritmista analyysiä hyväksi käyttämällä Rantala järjesti 50:n eri riippuvuuden teemaa käsittelevän elokuvan miljoonat kuvaruudut niiden hallitsevan väriarvon mukaan. Kuvien tarkastelu osoitti, että tietyn värin käyttö elokuvakohtauksissa korreloi kohtausten symbolisten ja affektiivisten sisältöjen kanssa. Johtuuko vastaavuussuhde siitä, että elokuvan tekijä katsoo mallia ja toistaa samaa kaavaa tietoisesti? Vai johtuuko se siitä, että hän ei katso mallia ja siten tiedostamatta toistaa jo näkemäänsä?

Rantalan teoreettisen viitepisteen, saksalaisen taidehistorioitsija Aby Warburghin (1866-1929) tutkimus 1900-luvun taitteessa, käsitteli länsimaisen taiteen esittämisen psykologiaa, kuvamuotojen kierrättymistä. Warburgh on kiinnostava elokuvan näkökulmasta ainakin kahdesta syystä. Ensinnäkin hän on tutkinut emotionaalisesti voimakkaiden eleiden ilmenemismuotoa kuvataiteessa sekä sitä, miten nuo kuvamuodot ovat kulkeutuneet antiikista meidän päiviimme asti. Antiikista meidän päiviin kierrättyneiden eleiden ilmenemismuotoja elokuvassa sivuaa myös Rantalan tutkimus. Itse näen Warburghin taidehistoriallisessa tutkimuksessa vielä kiinnostavampana hänen massiivisen *Mnemosyne Atlas* -kollaasiprojektinsa.²⁸ Se on visuaalinen taidehistoriallinen tutkimusprojekti, jossa hän pyrki kartoittamaan symbolista, tiedollista ja tunneperäistä voimaa sisältävien kuvien ilmaantumista länsimaisen antiikin kuvallisissa esityksissä, ja niiden uudelleen ilmenemistä myöhempinä aikoina erityisesti renessanssitaiteessa ja edelleen 1900-luvun mainoskuvissa. Warburgh tutki kuvien liikehdintää, muistia, kuvien migraatiota aikojen ja paikkojen välillä. MNEMOSYNE eli muistin jumalatar -projekti on kuin kompilaatioelokuvan käsikirjoitus, joka tutkii kuvien kautta länsimaisen ilmaisun psykologiaa. Kuvakollaaseilla Warburgh kuvasi länsimaisen ajattelun ja kulttuurin

²⁸ Katso esim. <https://warburg.library.cornell.edu/about> (poimittu 27.10.2017)

aina uudestaan ja uudestaan kierrättämää ja uusintamaa polariteettien problematiikkaa. Kuvat antiikista kummittelevat mielessämme ja vaikuttavat työssämme, alitajuisesti elleivät tietoisesti. Melkein pakosta mieleni tekee nostaa esiin Godard ja hänen *Histoire(s) du cinemansa* (1989-1998). Siinä Godard on Warburghin tapaan aivan kuvien tiedostamattoman kiertokulun purkamisen ytimessä. Ja silti siitä on todella vaikea saada sanallista otetta. En osaa lähestyä ajatustani sanallistaen, ainakaan vielä, mutta jätän ajatukseni idun elämään.

Mietimme työryhmän kanssa keinoja, joilla voisimme päästä kiinni lapsuudessa katsottujen uutisten alitajuisesti meissä vaikuttaviin reserveihin. Kuuntelimme musiikkia, katsoimme musiikkivideoita ja näytönsäästäjiä, katsoimme uutisia, puhuimme lapsuudesta, koti-illoista, uutisten katsomisesta vanhempien kanssa. Ote muistivihkosta, ei päiväystä:

En tahdo saada kiinni tunteista, mielikuvista tai ymmärryksestä joita uutiset kasvuiässä ovat tuottaneet. Saan kiinni toinen toisilleen ristiriitaisista ajatuksista jotka uutisiin 1990-luvun aikana on liittynyt: Tylsää, eikö voida jo vaihtaa toiselle kanavalle, sieltä tulee Melrose Place, sääli öljyn tahrimia lintuja, tai pelko sodasta, joka laajenee tänne asti. Toivo maailman laajuisesta rauhasta. Poliitikkoja puhumassa käsittämätöntä kieltä. Isä aina tietää paremmin kuin päättäjät. Kiroilua, ärtymystä, ahdistusta, jossain vaiheessa muodostunut toiveammatti sotakirjeenvaihtajasta – saattoi sekoittua elokuviin jossa oli naistoimittaja sotakirjeen vaihtajana tai Hemingwayn elämäkerta -elokuvaan, jota katsottiin useampana sunnuntaina vuodessa, räjähdyksiä, palavia öljykenttiä, pommi-iskuja Irlannissa ja Venäjällä, vaihtuvia Suomen ja Yhdysvaltain presidenttejä, lama ja osakkeiden nousu, Yhdysvaltain ihailu. Miksei Suomi liity NATOon? Kansainvälistymisen, amerikkalaisuuden ihannointi, mikseivät ranskalaiset halua katsoa amerikkalaisia elokuvia? Suomalaisuuden ja jyväsyläläisyyden häpeä, yleinen Suomeen liittyvä junttius.

HARJOITE no. 2

Alitajuisten (elo)kuvien nimeäminen

Harjoituksen tekniikka perustuu mietiskelyyn ja elokuvamuistamiseen yhdistettynä tajunnanvirtamaiseen kirjoittamiseen.

Voit ottaa mukavan asennon sohvalle tai kirjoituspöydän ääressä, läppäri tai muistivihon kanssa. Voit halutessasi sulkea silmät. Kohdistu huomiosi sanaan elokuva ja anna mielen vaeltaa vapaasti assosioiden. Alat ehkä nähdä kuvia elokuvista tai mieleesi tulee nimiä.

Kirjoita ylös elokuvien, hahmojen, ohjaajien, näyttelijöiden tai muiden elokuvan tekemiseen liittyvien henkilöiden nimet, tai yhdellä sanalla teema. Kirjoitettavan asian tulee olla nimi tai yksittäinen sana ja se pitää muistaa, ilman ”googlausta”. Yritä pitää kirjoitusta yllä koko ajan, kirjoitat siinä järjestyksessä missä mielikuvat tai nimet sinussa tulevat. Kirjoita arvottamatta, aikakautta ajattelematta tai mitään muitakaan kategorioita käyttämättä. Kirjoita se, mikä mieleesi tulee ilman ”työtä”. Jatka harjoitetta noin kymmenen minuutin ajan.

Harjoitteen jälkeen voit tarkastella listaasi ja pohtia mitä se merkitsee.

Muista, että et saa etsiä haluamasi elokuvan nimeä netistä tai kirjoista. Jos et muista hakemaasi nimeä, se ei ole tärkeä. Siirry seuraavaan. Kirjoita vain ne jotka muistat, jotka alitajuntasi muistaa, jotka puskevat selkäytimestä!

Rocky, Cobra, Sylvester Stallone, Arnold Schwarzenegger, Koppola, Vietnam, WWII, WWI, Koskela, punaiset ja valkoiset, Pessi ja Illusia, Kaunotar ja Kulkuri, Tom Hanks, Kummisetä, Mafia, Villi Länsi, John Ford, John Wayne, Apassit, Viimeinen Mohikaani, Tuntematon sotilas – mustavalkoinen ja väreissä, Jack Nicholson, Yksi lensi yli käenpesän, Titanic, Brad Pitt, Tom Cruise, Nicole Kidman, Far and Away, Coctail, Top Gun, Mississippi palaa, In the Heat of the Night, He elävät öisin, Peter von Bagh, Tuulen viemää, sisällissota (Yhdysvaltain), Michelle Pfeiffer, Uhrilampaat, Se, Al Pacino, Scorsese, James Bond, kylmä sota, rautaesirippu, Clark Cable, Marilyn Monroe, Etsijät, Jättiläinen, James Dean, Elisabeth Taylor, Öljy, IRA, Isän nimeen, Daniel Day Lewis, Sidney Pollack, Chinatown, LA Confidential, film

noir, talousennustajat, Alien, Kärpänen, Sigourney Weaver, Tappava ase, Mel Gibson, Jeesus, Moseksen kymmenen käskyä, Matteuksen evankeliumi, Pasolini, Antonioni, Theorema, Rocco ja hänen veljensä, Paul Newman, Jessica Lange, Meryl Streep, Minun Afrikkani, Casablanca, Sergio Leone, Näin valloitettiin Villi Länsi, Once Upon A Time in the West, Once Upon a Time in America, Scarface, Forrest Gump, Hours, Ewan McGregor, Trainspotting, Viimeinen keisari, Paolo Sorrentino, Hyvät pahat ja rumat, Missing, Jean-Luc Godard, Päiväperho, Viimeiseen hengenvetoon, Taru sormusten herrasta, Tokio Story, Julia Roberts, Pretty Woman, Vain muutaman dollarin tähden, Ihmemaa Oz, Black Swan, PINA, Gena Rowlands, Woman Under the Influence, Cassavetes, Philip Seymour Hoffman, Philip Hoffman, Mia Halme, Kanerva Cederström, Susanna Helke, Leikkipuisto, Tropicana, Frederic Weissman, Gray Garden, JFK, Kevin Kostner, Vaarallinen suhde, Demi Moore, Michael Douglas, Sidney Poitier, Vivien Leigh, Red Shoes, Sumujen silta, Stanley Kubrick, Hiroshima rakastettuni, Alain Resnais, Yö ja usva, Schindlerin lista, Mullholland Drive, Laura Dern, David Lynch, Twin Peaks, Blue Velvet, Easy Rider, Apocalypse Now, Dennis Hopper, Tras Hupers, Gummo, Kids, E.T., Apollo 13, Independence Day, Will Smith, Alaston ase, Miten valloitettiin Villi Länsi, Vanhaa ja uutta, Sergei Eisenstein, Peili, Iivana Julma, Sokurov, Battle Royal, Panssarilaiva Potemkin, Steven Spielberg, Postimies soittaa aina kahdesti, Charlotte Rampling, Y Tu Mama Tambien, Paul Thomas Anderson, Boogie Nights, Leviathan (USA, 2012), Laurence of Arabia, Piano, Jane Campion, Stargate, Clueless, Hohto, Audrey Hepburn, Lars von Trier, Nymphomaniac, Thomas Vinterberg, Antichrist, Julie Christie, Donnie Dargo, Last Year in Marienbad, Germany Year Zero, Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Kuolema Venetsiassa, Kaikki äidistäni, Pedro Almadovar, Gael Garcia Bernal, Kill Bill, Basic Instinct, La Strada, La Vita è Bella, 1900, Chocolate, Johnny Depp, Katie Holmes, Angelina Jolie, Jennifer Aniston, Nick Nolte, Judi Dench, Orlando, Diane Keaton, Michelle Pfeiffer, Derek Jarman, Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki, Mika Kaurismäki, Wim Wenders, Berliinin taivaan alla, Margareta von Trotta, Rosa Luxemburg, Sisarukset, Carlos Saura, Iberia, Apitchatpong Weerasethakul, Rikos ja rangaistus, La Dolce Vita, Riemuloma Rivieralla, Jaques Tati, Playtime, Modern Times, Sound of Music, The Unbearable Lightness of Being, Sininen, Valkoinen, Punainen, Krzysztof Kieslowski, Tavianin veljekset, Padre Padrone, Robert Bresson, Kuolemaantuomittu on karannut, Raha, À bout de souffle, Agnes Varda, Cleo de 5 à 7, La Rabbia, Diktaattori, Jurassic Park,

Paholaisen asianajaja, Donnie Brasco, Suuret Setelit, The Blue Angel, Viva Zapata!, Marlon Brando, Alain Delon, Ingrid Bergman, Ingmar Bergman, Talven valoa, Mansikkapaikka, Sissi, Timothy Dalton, Timantit ovat ikuisia, Paljasjalkakreivitär, My Own Private Idaho, Indiana Jones, Kindergarten Cop, Tiikerikissa, Mies vailla menneisyyttä, Kati Outinen, Outi Mäenpää, Insider, Kate Winslet, Leonardo DiCaprio, Samuel Fuller, Platon, Luis Bunuel, L'Age d'Or, Maa ilman leipää, Porvariston hillitty sharmi, Salo, Sodoman 120 päivää, Minnie and Moskowitch, Paistetut vihreät tomaatit, John Hurt, Vincent van Damme, Thelma and Louise, The Ceremony, Live and let Die, Dr. No, Land without Bread, Groundhog Day, Terra Trema, Thin Red Line, John Malchowitch, Sotamies Ryan, Raging Bull, Indiana Jones, Blue Velvet, Fire Walk with Me, Mulholland Drive, Sofia Coppola, La Jetee, Sans Soleil, Solaris, Andrei Tarkovski, Ingrid Bergman Ingmar Bergman, Last year in Marienbad, Forrest Gump, Kuolemaantuomittu, Peili, Andrei Rublev, Sergei Eisenstein, Coen brothers, Fargo, Seitsemän samuraita, Kurosawa, Rukajärven tie, Adam Curtis, Kiss Me Goodbye, Julianne Moore, Long Kiss Goodnight, Renny Harlin, Val Kilmer, Dustin Hoffman, Pennebaker, Robert Flaherty, Solanas, The hours of Furnace, Leviathan (2012), Leviathan (2014), Housut pois, Monty Python, Kristuksen viimeinen kiusaus, Mel Gibson, Mooses, Kymmenen käskyä, Samuel L. Jackson, Run Lola Run, Mafian morsian, Streets of New York, Gangs of New York, Apassilinnake, Misfits, Meduusan verkko, Jerry Lee Lewis, Andrea Arnold, Federico Fellini, Black Swan, Requiem for a Dream, Aronofsky, Pieni suuri mies, Whose Afraid of Virginia Wolf, Kissa kuumalla katolla, Richard Burton, Burt Lancaster, Roy Andersson, Masculin Feminin, Tampopo, Peter Greenaway, My Architect, Some Like It Hot, Mantsuurian kandidaatti, Life of Pi, Wrestler, Isabelle Huppert, Gleaners and I, Piano Teacher, Vagabond, Gloria, Täältä ikuisuuteen, Nuori kapinallinen, Milos Forman, kauriin metsästäjät, Melancholia, Melankolian kolme huonetta, Pirjo Honkasalo, Mika Kaurismäki, Lauri Mäntyvaaran tuuheet ripset, Hannaleena Hauru, Fatih Akin, Gegen die Wand, Notre Musique, In The Name Of The Father, Daniel Day Lewis, Susan Sarandon, Liam Neeson, Fight Club, I Hired a Serial Killer, Täällä pohjan tähden alla, It Felt Like a Kiss, Harrison Ford, Veljeni Leijonamieli, Villin lännen villikissa.

Listan pohjalta on kiinnostavaa miettiä oman elokuvallisen ajatteluni muotoutumista eli sitä, miten yksittäisen elokuvan tasolla elokuvallisen esittämisen keinovalikoima, 'yksilöllinen' elokuvan kieli, voi käytännössä muodostua. Vähän kuin puhuttu kieli, elokuvallisen kielen synnyttäminen vaati ensin sille altistumista ja sen ymmärtämistä. Elokuvalle altistumisen lisäksi on altistuttava kokemukselle ja kokeilulle. Ainoastaan kokemuksen, kokeilun ja käytetyn kielen ymmärtämisen kautta voi elokuvallinen esittäminen käytännössä muotoutua.

Elokuvallisen esittämistavan muotoutumisessa vaikuttaisi omien elokuvaopintojeni pohjalta katsottuna olevan ainakin seuraavanlaisia motiiveja:

1. Vaikuttuminen vallitsevasta elokuvakerronnan menetelmästä (ja mikä siinä tuntuu 'oikealta' ja mikä 'väärältä')
2. Makuseikat, eli mitä tapaa haluat toisintaa, mitä vastustaa omilla harjoituksilla, karrikoidusti, mihin tekijäkuntaan itsesi samaistaa (uuteen aaltoon, Tarkovskiin, Hollywoodiin, poliittiseen aktivismiin, eksistentiaaliin pohdiskelijoihin, indie-sceneen, videotaiteeseen, HBO-sarjoihin)
3. Yleisöodotusten pohdiskelu (mikähän 'niitä' huvittaisi, vakuuttaisi, mikä olisi ymmärrettävää kerrontaa), ja
4. 'Miten minä tämän ajatuksen voin ylipäänsä ilmaista?'

Jos olisi mahdollista, päästäisin irti ensimmäisestä kolmesta elokuvallisen esittämisen muotoutumisen motiivista ja kohdistaisin huomion vain viimeiseen: 'miten tämän ajatuksen voi ylipäänsä ilmaista?' Ja jos olisi mahdollista ainakin mielikuvituksen tasolla aloittaa elokuvallisen kielen muodostaminen puhtaalta primitiiviseltä pöydältä, ottamatta mitään esityksen tapaa ennalta annettuna, niin minkälaista elokuvaa silloin lähtisin tekemään? Tuntuu aivan mielettömältä, että näin radikaali (ts. luontainen, ensisijainen, perustavanlaatuinen, positiivinen) kysymys ei ole tullut mieleeni elokuvakoulussa ennen kuin nyt, tätä lopputyötä kirjoittaessani. Toivon, että olisin asettanut tämän kysymyksen itselleni ennen lopputyöelokuvan tekemistä. Asetankin sen, tai ainakin haaveilun sellaisesta, premissiksi ensimmäiselle elokuvakoulun jälkeiselle elokuvalleni.

TOIVON TUOLLA PUOLEN

Toivon tuolla puolen -elokuvan ulkoilmaesitys on vaikuttavin elokuvakokemus pitkään aikaan. Katson sen syyskuisessa vesisateessa, rantatuolilta, sylissäni kyselevä lapsi. Elokuva esitetään Kasarminkadulla Helsingissä, paikassa jossa elokuvan kohtauksia on kuvattu. Elokuvan ja tosielämän välinen raja häilyy. Olen osa elokuvallista tilaa ja olen osa sen sepitettä. Katson elokuvaa sen lavasteissa, yhtä aikaa turvallisesti elokuvan maailmassa ja turvassa elokuvan esittämältä todellisuudelta. Tuolta todellisuudelta varjelen itse itseäni, mutta ympärillä olevat rakenteet varjelevat minua siltä myös. Jos elokuvan esittämää todellisuutta ei sellaisenaan olisi, en minäkään istuisi siinä. Olen osaltani elokuvan esittämän epäoikeudenmukaisuuden ehto: minulla on se, mitä elokuvan sankarilla ei ole. Se mitä sankari tavoittelee, ei olisi tavoiteltavaa, ellei minulla olisi sitä – länsimaaisessa hyvinvointivaltiossa hyväksyttävää henkilöllisyyttä.

Kaurismäen sankarit ovat sankareita ja pahat voimat uusnatseja. Väliin jää kolmas taho: kuultavaihoiset, sileäotsaiset nuorukaiset. He tekevät rahasta mitä vain. Kirkassilmäinen nuorukainen antaa toiselle elämän, rahasta. Hän on kapitalisti hyvässä ja pahassa. Hän on nuori ja hän on sisäistänyt jo syntymässään taidon myydä osaamistaan, myydä elämää. Nuoruuden kuvaus ei anna toivoa. Toivo on vanhojen ukkojen varassa. He laulavat äideistään ja kuolemastaan, koskettavasti. Liikuttuminen on vaivatonta, ja katsomisen jälkeinen puhdistumisen tunne kestää pitkään. Katsomalla olen todistanut jotain hyvää, ollut osallinen johonkin hyvään.

Elokuvakokemukseni on minulle tärkeä todiste siitä, että en ole menettänyt kykyäni heittäytyä elokuvaan. Tunteeni eivät ole turrat. Mutta miksi juuri tämä elokuva onnistuu siinä, missä monet muut eivät? Koska se esittää belatarraimaisesti elämän loppua sellaisena kuin me elämän maapallolla olemme oppineet tuntemaan. Mennyttä on myös elokuva, sellaisena kuin minä sen olen oppinut tuntemaan. Se kuolee vanhojen mukana. Mutta ehkä niin on hyvä? Hieno itsetuhoisuus ja maailmanlopun tunnelma on se, minkä elokuvassa näen toivoa antavana. Näin ei voi jatkua, eikä jatkukaan kovin pitkään. Jotain muuta on tultava. Kaurismäellä on viisas tapa näyttää oma kuvansa maailmasta, viisas ja vanha. Niin yllättävällä tavalla pelissä mukana ja pallo hallussa.

HETKI UNELMOINNILLE

21.6.2017

Automatkalla Helsingistä Savonlinnaan

Ajatus liikkuu auton kulkiessa kohti Savoa, radiossa soi Tapani Rinteen avaruudellinen ambient-musiikki. Mietin Martti Tervon *entusiasmin* portaita. Välähdyksenä ajatuksen lävistää muisto ajasta ennen lasta ja rajattoman vapauden tunteesta silloisilla automatkoilla. Välähdyskokemus saa puolestaan aikaan ajatuksen mielestä ja ajattelusta avaruutena, maailmankaikkeuden pienoismallina. Ajatukset ovat mieli, yhtä loputtomana ja alati laajenevana kuin avaruus, hahmottomana, ymmärryksen saavuttamattomissa olevana konstruktiona. Kuin historia, avaruudelliseen mittakaavaan asetettuna. Elämme nyt käytännössä samassa pisteessä kuin vuonna 1990, emme suoranaisesti ole koskaan siitä vielä irronneet, eikä siksi ole mielekästä ajatella, että 1990-luvun tapahtumia käsittelevä elokuva olisi historiallinen, se kuvaa saumattomasti omaa aikaamme. Siinä ajassa tapahtuneet ilmiöt ovat täydellisessä yhteydessä ilmiöihin joita koemme päivittäisessä elämässämme. Toisin sanoen, jos ajattelisimme aikaa maailmankaikkeuden laajimpien muodostelmien mittakaavassa, alkuräjähdyksestä tähän päivään saakka, olisivat nämä muutama kymmentä vuotta elokuvan kuvaaman ajan ja meidän nyt-hetken välissä hiukkastasolla mitattavia eroavaisuuksia ja niiden ajassa tapahtuvaa muutosta olisi mahdoton mitata ottamatta huomioon mittauksen synnyttämää epätarkkuusperiaatetta. Tällaisesta perspektiivistä katsottuna ei maailmamme ole juurikaan muuttunut elokuvan kuvaamasta hetkestä, vaikka kollektiivisesti muodostamamme vauhdin ja jatkuvassa kiihtymisen tilassa olevan liikkeen illuusion vuoksi tunnemme sen muuttuvan joka hetki.

HARJOITE NRO: 3

*Mittakaavan muutos*²⁹

Hakeudu sellaiseen paikkaan, jossa näet horisontin istualtasi. Istuudu alas maahan, katse horisonttiin kohdistettuna. Tarkastele hetki maisemaa myötätuntoisella

²⁹ Harjoitteen alle on suositeltavaa tehdä Toisissa tiloissa ryhmän kehittämä *Myötätuntoisen katseen* harjoite, jota kuvasin luvussa 4 'Maailman kuva'. Katso harjoitetta simuloiva video: <https://www.youtube.com/watch?v=q1RhMbicEAA>

katseella. Käy sitten makuuasentoon maahan tai asetu muutoin niin, että katseen suunta on yhä horisonttia kohti, mutta 90 asteen kulmassa horisonttiin nähden. Näet, kuinka vertikaaliseksi muuttunut horisontti on nyt maapallon ulkopinta ja sinä olet kiinnittyneenä maapallon ulkoreunaan. Tarkastele maapallon pintaa katseesi rajaamalla alueella. Tarkenna katseesi ensin niin pitkälle horisonttiin kuin mahdollista ja lähde sitten kuljettamaan silmien tarkennusaluetta vähä vähältä itseäsi kohti, kunnes lopulta saavutat lähietäisyydellä näkyvät maanpinnan tarjoamat asiat, heinän korret, kukat tai nenään kiinnittyneen hyttysen. Tuo nyt tarkennusaluettasi vielä lähemmäksi, aina omiin ripsiisi ja silmän ”linssiin asti”. Voit kokeilla skannaamista mahdollisimman läheltä mahdollisimman kauas muutaman kerran ja tehdä huomioita mittakaavan muutoksen aiheuttamista kokemuksista. Voit vahvistaa harjoitetta ”silittämällä” maisemaa. Kurkota kädelläsi horisonttia kohti ja tuo sormen päät maan pinnan päälle. Samaan tapaan kuin äsken katseella maisemaa skannaten, tuo nyt sormesi maan pintaa hivellen, vähä vähältä, horisontista kohti sinua lähinnä olevaa ruohon kortta tai hiekan jyvää.

Samalla kun tarkastelet maiseman tarjoamia mittakaavan muutoksia ja horisonttia, vertikaalisesta perspektiivistä, voit kääntyä mahallasi makaamaan maan pintaa vasten jalat ja kädet levällään. Tunnustele maan kuorta allasi. Voit kuvitella, kuinka halaat planeettaa. Kuvittele myös negatiivinen painovoima, eli että ympäröivä avaruus vetää sinua puoleensa ja pois päin maan pinnasta. Vartaloasi jännittämällä takerrut planeetan pintaan kiinni niin, että vaikka käytännössä roikut planeetasta kiinni pitäen, ylösalaisin kohti avaruutta, et putoa, koska olet siihen koko eturuumiillasi takertuneena. Anna mielikuvituksen nyt vaeltaa ja kuvittele planeetan jatkuva pyörimisliike itsensä ympäri ja samanaikainen maapallon kiitävä liike avaruudessa.

Kuviteltuaan mielessään mittakaavan muutos -harjoitteen, lopputyön ohjaajani ja dokumentaarisen elokuvan professori Mia Halme kysyy sähkö-postissa: ”Voisiko horisontti-harjoituksesta ja myötätuntoisen katseen harjoitteesta vetää mitään viivaa dokumentaariseen elokuvaan 'parhaimmillaan'?” Vastaus: Videossa kädet tuntuvat ihan konkreettisesti pehmentävän katsojan katsetta. Harjoitteen kuvaaminen saikin minut pohtimaan niitä elokuvallisia mahdollisuuksia ja tekniikoita, joita voidaan

käyttää toisaalta elokuvan tekijän, mutta miksei myös katsojan katseen pehmentämiseen...

... dokumentaarinen elokuva 'parhaimmillaan', mitä se on? Se on Agnes, ajatusten liikuttaja! Menen saman tien kirjastoa vastapäätä olevaan Finnkinon katsomaan Vardan uutuuselokuvan *Kasvot, kylät* (2017)...

... Agnes pehmentää katseeni. Teatterista ulos kävellessäni katseeni on yhtä utuinen kuin hänen, 88-vuotiaan silmäsairaan. Elokuvan lopussa Agnes ja hänen nuori kollegansa JR istuvat rinnakkain penkillä meren rannassa. Lopultakin JR suostuu riisumaan aurinkolasinsa ja paljastamaan kasvonsa Vardalle – koko elokuvan kestäneen suostuttelun jälkeen. Vardan tavoin näemme JR:n kasvot niin epätarkkoina, että ne voisivat olla kenen tahansa ihmisen kasvot. Vardalla on silmäsairaus. Sen johdosta hän näkee epätarkasti – lähelle. Mutta hän näkee tarkasti, silloin kun katsoo asioita riittävän etäältä.

Vardan elokuvat ovat täynnä taianomaisuutta. Niin kuin elokuvissa yleensä, kaikki on mahdollista. Mutta hänen taianomainen on mahdollista myös elokuvan tämän puoleisessa maailmassa. Varda elää todeksi sen, mikä elokuvassa tuntuu uskomattomalta. Hänen elokuvassaan lumoo ajattelemisen ja ideoiden rikkaus, joilla kaksi ihmistä pystyvät riemastuttamaan kokonaisia yhteisöjä, perheitä, yksittäisiä ihmisiä, vanhuksia, eläimiä. Ystävykset myös näyttävät, miten kohtaamiset tuntemattomien ja satunnaisten ihmisten kanssa riemastuttavat ja rikastuttavat heitä itseään. He näyttävät yksinkertaisen asian, mikä niin monesti elämässä tuntuu karkaavan käsistämme, ja jota me jahtaamme kuumeisesti, kuin hengen hädässä: elämästä itsestään nauttimisen. Se on nautintoa, jonka merituuli, rantahiekka, kissat ja vuohet, suolakasat kemiallisen tehtaan pihalla tai vaikka varpaiden valokuvaaminen voivat synnyttää. Riemastuttavat asiat, ajattelu, ajattelun riemu, aineen ja aineettoman ihmeellisyys ja tuntemattomuus tuntuisivat olevan asioita joiden esittämiseen elokuvaa kannattaisi käyttää...

...mutta asiat eivät ole yksinkertaisia. Inhimilliset pelot, ahdistukset ja epävarmuudet valtaavat helposti elokuvantekijän mielen, ja hän päätyy tutkimaan asioita, missä hän kokee epäonnistuneensa elämässään tai näkee muiden epäonnistuneen, tai missä

näkee koko yhteiskunnan epäonnistuneen. Pelko jäytää sielua. Siksi hän ei kuvaa sitä, mitä hän ihmettelee, vaan sen, minkä niin hyvin sisällään tuntee.

Adam Curtisin elokuvat, esimerkiksi *The Century of the Self* (2002), *It Felt Like a Kiss* (2009), *Bitter Lake* (2015) tai *HyperNormalisation* (2016), operoivat löyhästi pelon rintamalla. Curtisin elokuvat ovat historiallisia kaivauksia virallisen totuuden ja virallisen historian raunioilla. Televisio ja elokuva-arkistot ovat hänen kaivauksiaan. Curtisin elokuvat nostavat median poimuihin hautautuneita ja tarkoituksella haudattuja tiedon jyviä. Curtis tutkii kuvien tiedostamatonta kiertokulkua ja kytköstä kulttuuriseen ja poliittiseen muutokseen 1900-luvun alusta tähän päivään, toisin sanoen median ja kuluttajan välisen yhteenkietoutumisen kytkeytymistä vallan käytön ilmenemisen muotoihin yhteiskunnassa. Hänen elokuvien aiheet ovat näkymättömät: valta ja systeemi. Popularisoimalla tiedon tuottamisen historiaa ja sen taustalla vaikuttavien voimien mittelyä, Curtis on onnistunut tuomaan virallisen historian ja virallisen totuuden rinnalle yleistä ymmärrystä siitä, miten 'totuutta' meidän ajassamme konstruoidaan.

Elokuva ihmettelee kohdettaan näkökulmasta. Näkökulma on tekijän tai tekijäryhmän yhdessä muodostama. Meidän elokuvamme subjekti on instituution katsomiseen liittyvä raivo. Raivo sisältää kuitenkin myös myötätunnon, kummatkin ovat kytköksissä toisiinsa. Elokuvallinen esittämisemme on kytköksissä kokemaamme myötätunnon tai raivon määrään ja laatuun. Voiko elokuvalla pehmentää katsojan katseen, viedä katseen sydämen tasolle? Elokuva ei muuta maailmaa paremmaksi, mutta tarkastelemalla oman katseensa tapaa, elokuvaohjaaja voi vaikuttaa myös siihen millaista katseen tapaa hän elokuvan katsojalle ehdottaa.

25.07.2017

Kotona, Jätkäsaarella

Kollektiivisen työskentelyn mahdollisuudesta: Miten luottamus työryhmän jäsenten välillä muodostuu? Oleellista on muodostaa työryhmä, jonka jäsenillä on empatiakykyä tulla toimeen monenlaisten ihmisten kanssa. Lähtökohtainen oletukseni

on, että kaikilla pitää olla kyky muovata itseään suhteessa toisiin ryhmän jäseniin, ettei kukaan jyrää toista omalla olemisellaan. Luottamuksen muodostumiseen vaikuttaa yhteisten tavoitteiden ja niihin pääsemisen ehtojen hyväksyminen ja täyttäminen. Jos yksi ryhmän jäsenistä joutuu kantamaan kohtuuttoman vastuun, voi eteen tulla tilanteita, joissa iskee uupumus vastuunkantamisesta. Se mikä aikaisemmin tuntui sopivalta taakalta, näyttäytyykin uhrautumisena ja epäoikeudenmukaisuutena.

Koska *Raivon* alkuperäinen idea oli minusta lähtöisin, olen pitänyt omaa vastuutani elokuvan loppuun saattamisen kannalta myös suurempana. Suurempi vastuu puolestaan on siirtänyt päätösten tekoon liittyvää kontrollia minulle enemmän kuin mitä alun perin olisin itse toivonut. Kun elokuvan aiheella on kytkös ohjaajan henkilökohtaiseen kokemukseen, kytkös on väistämättä hyvin erilainen kuin muun työryhmän jäsenten kytkös tuohon aiheeseen. Siksi halusin, että elokuvan käsikirjoitusprosessiin osallistuu koko ryhmä. Ennen arkistoon menoa olimme Martin kanssa pölisseet puoli vuotta elokuvan aiheesta ja miettineet, minkälaisia uutiskuvia arkistosta pitäisi etsiä ja miksi. Istuin arkistossa toiset puolisen vuotta, toisinaan Martin, toisinaan Inkan kanssa. Ennen kuin teimme ensimmäistäkään leikkausversiota, katsoimme materiaalia Inkan kanssa parin kuukauden ajan ja muotoilimme käsikirjoitusta leikkausyksikön seinälle.

Katson Jean-Luc Godardin ja Jean-Pierre Gorinin elokuvan *Kirje Janelle* (1972) YouTubeista (koska se mainittiin jossain tekstissä). Se muistuttaa muutamasta *Raivon* tekemiseen liittyvästä kysymyksestä, jotka matkan varrella ovat unohtuneet, mutta jotka nyt on mahdollista vielä nostaa esiin. Miksi tämä elokuva on tehty? Miten se on tehty suhteessa siihen, miksi se on tehty, mutta ennen kaikkea suhteessa siihen, mitä elokuva tekee, mitä se voi ja mitä se ei voi tehdä ja mitä sen oli tarkoitus tehdä ja mitä sen pitäisi tehdä? Kyse on siitä, miten tehdä yhteiskunnallista elokuvaa, joka ei lisää vastakkainasettelua. Asettelua vastakkain, keiden välillä? Kyse on myös siitä, ketä ja kenen ehdoilla elokuva representoi. Kun puhutaan vastakkain asettelusta, ollaan tekemisissä sen kanssa mihin tekijä itse katsoo asettuvansa. Jos ajatellaan, että halutaan radikaalisti kyseenalaistaa tarkastelun kohteena oleva instituutio, kuuluu kyseenalaistaja instituution kriitikoihin. Mikäli hän kuuluu kriitikoihin, voidaanko tai pitääkö hänen taustaryhmänsä, jokin marginaalinen referenssiryhmänsä, lausua ääneen? Tietääkö tekijä itse, mitä hän edustaa, kenen agendaa hän ajaa? Jos ei, hän on tiedostamaton tekijä, jos tietää, hän tekee juuri vastoin aikaisempaa agendaansa eli pyrkimystä olla lisäämättä vastakkain asettelua. Ei-tietämisen ajatus, asian ottaminen

ja esittäminen sellaisenaan, ei myöskään tässä toimi. Tämä työ operoi kentällä, jolta ei ole ulospääsyä. ”Pidän ihmisistä jotka tietävät mitä haluavat”, minulle sanottiin. Minä en ole varma, pitäisikö tietää vai olla tietämättä.

Yhteisen esittämisentavan kehittyminen työryhmässämme on toistaiseksi jäänyt valitettavan taka-alalle. Aikatauluun sidotussa työskentelyssä olemme tehneet valintoja, joiden perusteluista emme ole ehtineet kattavasti keskustella. Valinnat ovat perustuneet suurimmaksi osaksi käymiini dialogeihin yhden työryhmän jäsenen kanssa kerrallaan ja siitä seuranneisiin intuitiivisiin ratkaisuihin sen sijaan, että olisimme kollektiivisesti työstäneet kulloistakin työvaihetta ja pohjanneet päätöksemme yhteisiin johtopäätöksiin ja taiteellisen harjoittelamisen kautta löydettyihin metodeihin. Epäortodoksisen esittämistavan kehittämisen näkökulmasta pidän saman työryhmän kanssa työskentelyn jatkamista seuraavassakin projektissa välttämättömyytenä. Haluan kehittää käytännön, jossa elokuvaa tehdään alusta loppuun työryhmänä.

27.07.2017

Kotona

Asioiden merkittävyydestä: Se mitä pidämme *henkilökohtaisesti* tärkeänä ja toisaalta myös se, mitä emme pidä tärkeänä, on osa sosiaalisesti ja symbolisesti rakentuneita konventioita. Näistä konventioista kiinnipitäminen tai irtipäästäminen riippuu yksilön kyvyistä avartaa omaa kokemuksellista horisonttiaan ja siten havaitsemisensa kapasiteettia tuntemattomalle. *Avalokiteshvara Superclusters* esityksen kenraaliharjoituksessa eräs katsoja kertoi esityksen lopuksi yleisön palautetta pyydettyä seuraavaa: ”Tuolla kun myötätuntoisin silmin vaelsin, niin tuli mieleeni, että me ihmiset olemme kyllä valinneet tylsiä asioita tehtäväksemme. Täällä jättömaalla huomaa, miten paljon mielenkiintoisempia asioita ihminen voisi elämässään tehdä ja tutkia.”

Lopulta vajavaisuuteni ylittää parhaatkin, ja nimenomaan parhaat pyrkimykseni. Helpompi on saavuttaa vähäisempiä kuin merkittävämpiä pyrkimyksiä. Kun olen hyväksynyt elokuvaa tehdessäni jälleen kerran vajavaisuuteni, olen saapunut

pisteeseen, jossa vajavaisuuden hyväksyminen ensin itsessä, on avannut kokonaan uuden näkymän myös toisiin elokuvan tekijöihin. Nyt ajattelen myötätuntoisesti, että edes jonkinlaisen elokuvan tekeminen on jo saavutus. Monet täällä yrittävät parhaansa. Ei kannata surkutella, jos ei parhaansa tehtyä pysty parempaan. Olen entinen huippu-urheilijalapsi, ja ankara asenteeni maailmaa kohtaan juontaa lapsiurheiluudesta. Vaikka aivo on lihas, ei sitä voi tiettyä pistettä parempaan kuntoon treenata tai doupata. Voi mennä ylikunnon puolelle. Tietoisuuden laajenemista ei mikään kone eikä aine voi toteuttaa niin, että voisin muuttaa elokuvaformaattia muuksi kuin se on, tai itseäni tekijänä muuksi kuin olen. Elokuvaa tehdessäni on ollut todella hankalaa se, että katsonpa asiaa miltä kantilta tahansa, ja kurkotanpa mitä kohti tahansa, pyllistän aina vastakkaiseen suuntaan ja kadotan näköpiiristäni sen, mikä ilmeisesti olisikin ihan olennaista ja vieläpä läheltä löytyvä näkökulma. On mahdotonta irtautua itsestä ja tulla toiseksi, objektiiviseksi arvioijaksi.

Pyrkimys kaiken näkemiseen ja tiedostamiseen johdattaa näkökulmattomuuteen, kaiken tasa-arvottavaan, litistävään ja mykkään liike-aikakuvaan. Kuin pyörisi toimistotuolilla talon katolla, jaloilla jatkuvasti vauhtia potkien, horisontti vinosti ympäri pyörien. Näkymä täyttyy abstrakteista muodoista, värien yhdistymisistä ja jakautumisista, muotojen ja liikkeen välisistä rytmeistä, kaiken yhtäaikaaisuudesta ja yhdenvertaisuudesta. Katsoin eilen MUBIsta Len Lyen *Free Radicals* (1958). Sen mustalle filmille rapsutetut ja vinhaa vauhtia tanssivat muodot vapauttivat leikkisyydessään minussa jonkun ihan uuden. Hymyn, ilon, innokkuuden ja toiveikkuuden - näyn tulevasta!

YHTEENVETO

6.10.2016

Philip Hoffmanin taiteilija-ateljeessa

Story of my life

I tried to make a short cut

But i got lost

27.10.2017

Tämä kirjoitustyö on konkretisoitunut minulle oman ymmärrykseni rajat. Elokuvani alkuperäisen työhypoteesin mukaan menneiden vuosikymmenten uutisia katsomalla olisi mahdollista hahmottaa globaalissa maailmassa vaikuttavia voimia. Jälkeenpäin ajateltuna uutisten katsominen johti vain houreiseen kuvaan maailmasta. Tämän tekstin kirjoittamisen johtoajatus oli tutkia elokuva-instituutiota ja pohtia omaa asemoitumistani suhteessa siihen. Instituution rakenne näyttää nyt lähempää katsottuna monimutkaisemmalta kuin oletinkaan. Tämä tutkimustyö jäi kesken ja sen parissa on jatkettava.

Lukiessani monia lähteitä ymmärtämättä lukemaani, olen tuntenut sähköistä surinaa päässäni. Olen löytänyt fyysiset rajani. En pysty artikuloimaan monia ajatuksiani sillä selkeydellä itselleni, että voisin välittää ne toisille. Hyväksyn sen.

Tämä kirjoitus todistaa ajatteluni sekavuutta. Voisin perustella sitä maailman sekavuudella, kuten näinä aikoina monia asioita perustellaan. Mutta sanon kuitenkin, että asia näyttäytyy minulle nyt päinvastaisena. Altistaessamme itseämme jatkuvasti kaikille meitä ympäröiville medioille, mielen hämmentyneisyyden tila laajenee kuin avaruus. Ja kollektiivinen mieliemme hämmennystila tuottaa yleisen tunteen maailman sekavuudesta. Tämän tilan kuvaamiseksi ehdotan käsitettä 'Laajentuneen sekavuuden tila' eli 'Extended Mode of Confusion' (EMC).

LÄHTEET

Kirjallisuus:

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max. 1997. *Dialectic of Enlightenment*. Eng. käänn. John Cumming. London, New York: Verso.
- Beller, Jonathan. 2002. The Visual Culture Reader: "Kino-I, Kino-World". Toim. Nicholas Mirzoeff. London & New York, Routledge.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas. 2005. *Todellisuuden sosiaalinen rakentuminen: Tiedonsosiologinen tutkielma*. Suom. Vesa Raiskila. Helsinki: Gaudeamus.
- Bettelheim, Bruno. 1998. *Satujen Lumous : Merkitys Ja Arvo*. Suom. Mirja Rutanen. Juva: WSOY.
- Bordwell, David, and Kristin Thompson. 1998. *Film Art: An Introduction*. 3. ed. New York: McGraw-Hill, 1990.
- Bordwell, David, Janet Staiger, and Kristin Thompson. 1985. *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Burch, Noël. 1990. *Life to those Shadows*. Eng. Käänn. Ben Brewster. London: British Film Institute.
- Clinton, Alan Ramon. 2004. *Mechanical Occult. Automatism, Modernism and the Specter of Politics*. New York: Peter Lang.
- DeLillo, Don. 1986. *Valkoinen Kohina*. Suom. Helene Kortekallio. Keltainen Kirjasto. Helsinki: Tammi.
- Helke, Susanna. 2006. *Nanookin Jälki: Tyyli Ja Metodi Dokumentaarisen Ja Fiktiivisen Elokuvan Rajalla*. Jyväskylä: Taideteollinen korkeakoulu.
- McLuhan, Marshall, Quentin Fiore, and Jerome Agel. 2001. *The Medium Is the Massage: An Inventory of Effects*. Corte Madera, CA: Gingko Press.
- Michaud, Philippe-Alain. 2004. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books.
- Pasolini, Pier Paolo. 2012. *My Cinema*. Eng. Käännös: John Mathews. Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna & Luce Cinecittà.
- Ridell, Seija. 1998. *Tolkullistamisen Politiikkaa : Televisioutisten vastaanotto kriittisestä genrenäkökulmasta*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Siivola, Markku. 2008. *Unien opissa : unet itseymmärryksen palveluksessa*. Helsinki: Kirjapaja.
- Stephens, Mitchell. 1988. *A History of News : From the Drum to the Satellite*. New York: Viking.
- Takala, Päivi. 2014. *Äänen tunto: elokuvaäänen kokemuksellisuudesta*. Helsinki: Aalto-yliopisto, Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu.
- Viren, Eetu ja Jussi Vähämäki. 2015. *Seutu joka ei ole paikka. Kapitalismi Ja metropoli*. Paradeigma. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Vuojala, Petri. 1997. *Pathosformel: Aby Warburg ja avain tunteiden taidehistoriaan*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Artikkelit ja e-artikkelit:

Cosgrove, Carmen P. 2003. *Apollo's Eye: A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. John Hopkins University Press. Lähde: <https://aalto.finna.fi/Record/alli.505020> (poimittu 26.10.2017).

Helke, Susanna. 2016. *Osallisuus ja Poliittiset Eleet*. Ruukku 6 Lähde: <https://doi.org/10.22501/ruu.264671> (poimittu 27.10.2017)

Johnson, Cristopher. *About the Mnemosyne Atlas*. Lähde: <https://warburg.library.cornell.edu/about> (poimittu 26.10.2017).

Kirkkopelto, Esa. 2015. *Humanoidihypoteesi – Posthumanismia pelkän järjen rajoissa*. Lähde: http://toisissatiloissa.net/wp-content/uploads/2014/12/humanoidihypoteesi_essee.pdf (poimittu 27.10.2017)

Kirkkopelto, Esa. 2012. *Tilapäiset absoluutit: Yleistetyn antropomorfismin toinen manifesti*. Lähde: <http://toisissatiloissa.net/tilapaiset-absoluutit-yleistetyn-antropomorfismin-toinen-manifesti/> (poimittu 26.10.2017).

Kirkkopelto, Esa. 2004. *Yleistetyn antropomorfismin manifesti*. Lähde: <http://toisissatiloissa.net/yleistetyn-antropomorfismin-manifesti/> (poimittu 26.10.2017).

Lethem, Jonathan. 2016. *It All Connects. Adam Curtis and the secret history of everything*. *The New York Times Magazine*. Lähde: <https://www.nytimes.com/interactive/2016/10/30/magazine/adam-curtis-documentaries.html> (poimittu 26.10.2017).

Mäkelä, Maria. 2017. *Kertomus voi olla vaaraksi*. Lähde: <http://www2.uta.fi/ajankohtaista/uutinen/kertomus-voi-olla-vaaraksi> (poimittu 27.10.2017)

Priha, Sanni. 2012. *Yrittää tuntea mitä tuntee*. BA-opinnäytetyö. Helsinki: Aalto-yliopisto, Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos.

Rantala, Vappu. 2017. ”Jälleensyntyvät kuvat. Elokuvan digitaalinen ikonografia ja Aby Warburgin kuvatiede. Lähikuva 1/2017. Lähde: <https://journal.fi/lahikuva/article/view/63321> (poimittu 26.10.2017).

Tervo, Martti. 2017. *Entusiasmi*. MA-opinnäytetyö. Helsinki: Aalto-yliopisto Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Lähde: <http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-201707046158> (poimittu 26.10.2017).

Steyerl, Hito. 2009. *Is a Museum a Factory?* E-flux Journal #7 – June 2009. Lähde: <http://www.e-flux.com/journal/07/61390/is-a-museum-a-factory/> (poimittu 26.10.2017).

Elokuvat (ohjaus):

- Curtis, Adam. 2002. *The Century of the Self*.
- Curtis, Adam. 2009. *It Felt Like a Kiss*.
- Curtis, Adam. 2015. *Bitter Lake*.
- Curtis, Adam. 2002. *The Hypernormalisation*.
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Histoire(s) du cinéma*.
- Godard, Jean-Luc. 1972. *Letter to Jane*.
- Hauru, Hannaleena. 2017. *Lauri Mäntyvaaran tuuheat ripset*.
- Kaurismäki, Aki. 2017. *Toivon tuolla puolen*.
- Lyen, Len. 1958. *Radicals*.
- Pasolini, Pier Paolo. 1963. *La Rabbia*.
- Priha, Sanni. 2017. *Prime Time Rage*.
- Priha Sanni. 2012. *Kaikki talot joissa asumme*.
- Priha Sanni. 2010. *Maa jossa voi leikkiä elämää*.
- Rector, Enoch J. 1897. *The Corbett-Fitzsimmons Fight*.
- Reggio, Godfrey. 1986. *Koyaaniskatsi*.
- Singer, André. 2014. *Night Will Fall*.
- Varda, Agnes. 2017. *Visages, villages*.
- Zecca, Ferdinand. 1901. *Histoire d'un crime*.

TV-sarjat (ohjaus):

- Lynch, David. 2017. *Twin Peaks: The Return*.

Ja lisäksi:

The Mogull Film Company. 1900-luvun alku. *The Miracles of Jesus*.

Lähde: https://archive.org/details/6008_Miracles_of_Jesus_The_09_00_11_00 (poimittu 27.10.2017).